

**João Paulo Faquim Barrelas**



**O Autor Segundo William Blake**  
**Dois exemplos de *The Marriage of Heaven and Hell***

**Mestrado em Estudos Inter-Artes**

**Universidade de Lisboa**  
**Faculdade de Letras**

**2012**

**João Paulo Faquim Barrelas**

**O Autor Segundo William Blake**  
**Dois exemplos de *The Marriage of Heaven and Hell***

Dissertação de Mestrado em Estudos Inter-Artes,  
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de  
Lisboa. Orientada pela Professora Doutora Alcinda  
Pinheiro de Sousa.

**Universidade de Lisboa**  
**Faculdade de Letras**

**2012**

Em memória do meu pai, Alcídio Barreiras  
(Que possas repousar num jardim mais belo)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço profundamente à minha orientadora Prof. Dra. Alcinda Pinheiro de Sousa, pela sua paciência, sapiência e aconselhamento. Não seria possível executar esta dissertação sem a sua energia, resistência intelectual e apoio sempre prestados. A ela também é dedicada esta tese, por ser uma pessoa que, para além do companheirismo académico, revelou ser uma amiga. Um profundo obrigado por tudo o que me deu, e o qual espero, modestamente, retribuir.

À minha mãe, pela força e encorajamento sempre demonstrado, pelos sacrifícios a que se dispôs, e pela certeza que este seria um projecto que eu levaria a cabo até ao final.

Muito obrigado também aos meus colegas bolseiros, Ana Coelho, Duarte Patarra, e José Duarte, pelo constante incentivo na prossecução deste trabalho. A sua ajuda foi imprescindível para dispôr do tempo necessário para a elaboração desta tese.

Ao Prof. Dr. João Almeida Flor, pelo seu sábio aconselhamento, e por me ter sugerido (inquestionavelmente) a orientação da Prof. Dra. Alcinda; por toda a curiosidade que em mim despertou pela literatura e outras Artes, ao longo do percurso que tive como seu aluno e investigador.

Gostaria também de apresentar os meus agradecimentos às Professoras Teresa Malafaia e Luísa Flora, pelo encorajamento dado e por nunca terem desistido de acreditar no meu trabalho.

## ÍNDICE

<b>Lista de Ilustrações</b>	5
<b>Introdução</b>	6
<b>1. De [Prospectus] TO THE PUBLIC à Formação do Artista</b>	10
<b>2. O Artista Como Autor</b>	29
<b>3. Do Autor à Edição em <i>The Marriage of Heaven and Hell</i></b>	57
<b>4. Entre Autor e Secretário em Dois Exemplos de <i>The Marriage of Heaven and Hell</i></b>	82
<b>Conclusão</b>	106
<b>Bibliografia</b>	107

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

### **Figura 1.** *Rhinoceros* (1515)

Gravura de Albrecht Dürer ..... 13

### **Figura 2.** *Leviathan and Behemoth* (1825)

Gravura de William Blake ..... 14

### **Figura 3.** *The Crucifixion of St. Peter* (c. 1546-1550)

Fresco de Miguel Ângelo ..... 17

### **Figura 4.** *Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion* (1773-9/ c. 1810)

Gravura de William Blake (Hamlyn and Phillips), 2000, 35 ..... 18

### **Figura 5.** *The Death of Earl Goodwin* (1779)

Gravura de William Blake ..... 19

### **Figura 6.** *Zephyrus and Flora* (1784)

Gravura de William Blake, Segundo Stothard ..... 21

### **Figura 7.** *Calisto* (1784)

Gravura de William Blake, Segundo Stothard ..... 22

### **Figura 8.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 6 (1790)

Gravura de William Blake ..... 33

### **Figura 9.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 7 (1790)

Gravura de William Blake ..... 35

### **Figura 10.** *Chaucer's Canterbury Pilgrims*. (1810 - 1923 or later)

Gravura de William Blake ..... 42

### **Figura 11.** *Chaucer's Canterbury Pilgrims*. (1808)

Pintura de William Blake ..... 43

### **Figura 12.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 10 (1790). Copy F

Gravura de William Blake ..... 80

### **Figura 13.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 10 (1790). Copy H

Gravura de William Blake ..... 81

### **Figura 14.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 10 (1790). Copy C

Gravura de William Blake ..... 90

### **Figura 15.** *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 15 (1790). Copy C

Gravura de William Blake ..... 96

### **Figura 16.** *A Vision of the Last Judgment* (1808)

Desenho de William Blake a caneta e aguarela ..... 108

## INTRODUÇÃO

O objectivo deste trabalho consiste na reflexão sobre a forma como William Blake se define como «Autor». Pela relação complexa que o artista apresenta na sua obra, optámos pela análise de duas gravuras de *The Marriage of Heaven and Hell*, visto considerarmos que Blake sintetiza neste livro a sua forma de pensar relativa a esta temática. As questões levantadas pela interligação entre texto e imagem, tal como a tensão entre a concepção blakeana de «Arte», como autor, e a produção artística, enquanto artesão, são aqui exploradas a partir do conteúdo das mesmas gravuras. Estas demonstram ser de grande importância no contexto do nosso trabalho, pois, na análise efectuada à primeira, encontramos-lo como um autor que se coloca numa posição mediúnica, um «secretário» (pelas suas palavras) de instâncias mais elevadas, remetendo-o para uma acepção de «autor» que remonta a um período anterior ao seu. Por outro lado, na segunda gravura, Blake afirma-se como o executor intelectual e material dos «livros iluminados», reclamando para si a autoria e controle totais da sua produção, projectando-o, assim, no futuro, se tivermos em consideração a preocupação relativa ao domínio autoral sobre os meios pelos quais a obra é concebida e veiculada, até chegar ao público, assim como o aparecimento embrionário dos direitos do autor no Romantismo. Desta forma partimos, na primeira secção do presente trabalho, da análise de [Prospectus] TO THE PUBLIC, onde Blake se assume como «artista», «poeta» e «músico», e onde enfatiza as dificuldades inerentes ao controle artístico sobre a obra produzida, assim como elabora uma listagem dos livros que coloca ao dispôr do público para venda.

As considerações sobre o enquadramento de Blake enquanto «autor» exigiram que, na segunda secção, se elaborasse um estudo histórico-crítico das várias acepções nas quais o termo foi utilizado, desde a era pré-clássica até à nossa contemporaneidade e, particularmente, à discussão que teve lugar nos anos sessenta do séc. XX, entre Roland Barthes e Michel Foucault. Como observaremos, existe a dificuldade em categorizar Blake, como autor, dentro de um período artístico ou época, dado que as contradições que encontramos entre o pensamento blakeano relativo a uma «Arte elevada», ao nível conceptual, e o exercício compósito de gravação e desenho, característicos do seu ofício, encontram afinidade com particularidades na concepção de «Arte» e «autor» que atravessam diversos períodos e formas de os conceber. Continuando a análise de [Prospectus] TO THE PUBLIC, e ao recuarmos até à era pré-clássica, encontramos

associações entre o modo particular como Blake se define como «autor» e o xamanismo, no que diz respeito à fonte inspiracional, a qual é desenvolvida através da época clássica e tem o seu expoente máximo (relativamente ao pensamento blakeano) com o Cristianismo. Estas fontes inspiracionais, situadas num espaço ininteligível, adquirem um carácter platónico, associado ao mundo das ideias, e veiculadas por um indivíduo eleito (neste caso Blake), o qual se assume como intermediário (ou «secretário»), desprovido da capacidade inventiva ou controle autoral do seu trabalho. Por outro lado, como mencionado anteriormente, o aparecimento de «novos autores» no Renascimento, os quais reclamavam a autoria das suas criações, também pode ser associado à intenção de domínio sobre a obra, como explicamos, uma vez mais, a partir de [Prospectus] TO THE PUBLIC. Subsequentemente, e muito mais tarde, essa tentativa embrionária de apresentar trabalhos associados directamente a um «autor», dará origem ao reclamar de direitos pelo autor sobre o trabalho por si concebido – desta forma, Blake será um dos precursores do Romantismo – não só por este facto, mas também por se afirmar como o «Eu» particular que idealiza, concebe e executa um produto artístico. Um dos pontos fulcrais nesta dissertação assenta nesta contradição do pensamento blakeano, respectivamente à forma como Blake se define como autor. O artista situa-se numa encruzilhada conceptual e temporal, na qual tanto age como intermediário, quanto reclama para si um domínio férreo e a recompensa sobre as suas criações. A posição relativa ao «Eu» como indivíduo indissociável do texto que apresenta ao público sofre diversas alterações, a partir do início do séc. XX. Com o aparecimento de teorias impersonalizantes, tais como as representadas por T.S. Eliot ou pelos adeptos do *New Criticism*, dá-se lugar a uma erosão do autor em relação ao texto, ou ao espaço onde este é situado. Em primeiro lugar, o indivíduo que escreve deixa de ter a sua personalidade associada ao texto, permitindo que este ganhe autonomia em relação ao autor. Em 1968, Barthes vem reforçar este carácter autónomo ao anunciar «a morte do autor», enfatizando que o texto sobrevive por si mesmo, sem a necessidade de se fazer socorrer do seu escritor. Foucault vai mais além, ao escrever o artigo «What is an Author» (1969), ao colocar o espaço textual no leitor, obliterando totalmente a presença do autor e até mesmo o texto, como se apresenta, em função das múltiplas versões interpretativas do seu receptor. Como constataremos, dificilmente será possível encaixar Blake dentro destas correntes de pensamento, visto que a sua forma de conceber o autor se caracteriza por uma forte presença do «Eu» que idealiza e produz a obra, a qual sublinha a presença do autor até ao mais ínfimo pormenor, sem lugar para a subjectividade. Tratam-se de trabalhos que denotam uma intenção exacta do seu autor, William Blake.



Em estrita relação com a forma original dos trabalhos de Blake, ou com a sua intenção como autor, encontra-se o processo de edição, neste caso particular de *The Marriage of Heaven and Hell*. As várias edições e formas de representação deste trabalho são mencionadas e analisadas criticamente na terceira secção deste estudo. Numa primeira instância, o texto e imagem são separados, incidindo estas publicações exclusivamente em termos de reprodução textual. Surge, então, a necessidade de standardizar o texto de Blake, o qual difere, por exemplo, em termos da pontuação e ortografia, de exemplar para exemplar, seja por intenção autoral ou por «erros» na impressão ou desenho efectuados. Como obras de referência no contexto textual, as quais compilam integralmente os livros produzidos por Blake, são referenciadas as edições de Geoffrey Keynes (*Blake: Complete Writings with Variant Readings*, 1966), David Erdman (*The Complete Poetry and Prose of William Blake*, 1966) e W.H. Stevenson (*Blake: The Complete Poems*, 1971). Já neste período se sentia a necessidade de representar *The Marriage of Heaven and Hell*, assim como os outros «livros iluminados», como Blake os concebera, i.e. interligando imagem e texto, numa perspectiva de «arte compósita», tal como Blake a concebera. Aparecem, desta maneira, edições fac-símiladas, com comentários não apenas relacionados com o texto, mas também com a imagem, inter-relacionando-os, tais como *The Marriage of Heaven and Hell*, de Keynes (1975), pela Trianon Press, ou *The Complete Illuminated Books*, em seis volumes, sob direcção de David Bindman (1993-2000). Mais recentemente, com os avanços tecnológicos e a era da digitalização, foi criado o *website The William Blake Archive*, com direcção de Morris Eaves, Robert Essick e Joseph Viscomi, onde se podem achar a digitalização da maior parte dos exemplares de *The Marriage of Heaven and Hell*, assim como o texto standardizado de Erdman, comentários às gravuras, uma biografia de Blake, listagens de bibliografia primária e secundária sobre o autor, e ligações para outros *sites* relacionados, sendo de destacar *Blake Digital Text*, onde se encontra uma concordata *online* da obra de Blake. Existem, portanto, diversas fases no modo de representação do trabalho do artista: a edição textual, os fac-símiles e a edição digital. Obviamente, e com todas as questões relativas aos critérios utilizados em cada fase no agrupamento e meio de veiculização das obras, o trabalho original de Blake sofre diversas distorções, o que trai a vontade primeira deste enquanto o autor que controla o seu trabalho e o meio por ele escolhido para o representar, sendo de destacar a tangibilidade do objecto artístico.

Para a quarta secção, que aprofunda as acepções aparentemente antagónicas de «arte» utilizadas por Blake, recorreremos a vários elementos bibliográficos. Para além das edições já referidas, deu-se a necessidade de utilizar diversas biografias, tais como as de Alexander

Gilchrist (*The Life of William Blake*, 1863), Bentley Jr. (*Blake Records*, 1969; *The Stranger from Paradise*, 2001), a de Peter Ackroyd (*Blake*, 1996), ou a de Mona Wilson (*The Life of William Blake*, 1971). Igualmente sobre *The Marriage of Heaven and Hell*, utilizou-se uma diversa bibliografia de referência, tal como *Blake Books* (1977), de Bentley Jr., *Blake's Apocalypse* (1963) de Harold Bloom, *A Blake Dictionary* (1965), de Foster Damon, ou *Fearful Symmetry* (1969), de Northrop Frye.

## 1. De [Prospectus] TO THE PUBLIC à Formação do Artista

The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such works as have wholly absorbed the Man of Genius. Even Milton and Shakespeare could not publish their own works.

This difficulty has been obviated by the Author of the following productions [*Job, Edward and Eleanor, America, Visions of the Daughters of Albion, The Book of Thel, The Marriage of Heaven and Hell, Songs of Innocence, Songs of Experience, The History of England, The Gates of Paradise*] now presented to the Public;

([Prospectus] TO THE PUBLIC, E692.)<sup>1</sup>

Nesta passagem de «To the Public»<sup>2</sup>, de 10 de Outubro de 1793, o gravador, poeta e pintor William Blake (1757-1827) enuncia uma maneira muito particular de conceber as suas relações, enquanto Autor («Author»), com o Público («Public»), nas próprias palavras dele. Partindo de semelhante concepção, que iremos analisar, decidimos eleger dois exemplos de *The Marriage of Heaven and Hell* (1790)<sup>3</sup> para observarmos no presente estudo, pois julgamos que esta produção blakeana tem de ser colocada no centro da referida análise da forma como Blake se define, enquanto autor, relativamente ao público. Quanto a «To the Public», convém lembrar o carácter único deste testemunho de Blake sobre o seu trabalho, conforme é, aliás, acentuado por G.E. Bentley Jr.: «This is the only

---

<sup>1</sup> Todas as citações dos trabalhos de Blake serão feitas a partir de *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ([1965] 2008). Newly Revised Edition. Ed. by David V. Erdman. With a New Foreword & Commentary by Harold Bloom. University of California Press: London. As referências a esta edição usam, como aqui, a letra «E», seguida da(s) página(s) em causa.

As palavras incluídas entre parênteses rectos, como neste caso, [Prospectus], são da responsabilidade de Erdman, organizador de *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, 2008; Dada esta utilização de parênteses rectos, intercalámos os títulos das produções de Blake entre parênteses curvos, para distinguirmos das nossas as intercalações de Erdman. Contudo, as nossas intercalações surgirão sempre entre parênteses rectos, conforme a norma habitual, a menos que esta situação se repita, pelo que será assinalada em nota de rodapé.

<sup>2</sup> Daqui em diante, referir-nos-emos a «[Prospectus] TO THE PUBLIC» como «To the Public».

<sup>3</sup> Quanto ao estabelecimento da data de elaboração e publicação de *The Marriage of Heaven and Hell* (que a partir deste ponto designaremos por *Marriage*), ver, nomeadamente, Bindman (Gen. Ed.): 1991: 54-56, e William Blake. *The Marriage of Heaven and Hell*. The William Blake Archive. 14 Março 2010.

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/work.xq?workid=mhh&java=yes>).

public advertisement he [Blake] ever made, and its rarity is indicated by the facts that it has been recorded only once and that no copy has been seen since 1863» (Bentley Jr.: 2003, 149)<sup>4</sup>.

Mais de dois séculos após a enunciação, em «To the Public», da estratégia de Blake, enquanto autor, como podemos avaliá-la? Para respondermos a semelhante questão, devemos apresentar primeiramente o problema de como editar os seus trabalhos, mediante a apreciação de algumas edições seminais que foram feitas de *Marriage*. Antes, porém, há que analisar certos aspectos da passagem de «To the Public» que transcrevemos no início do presente capítulo, começando pela ênfase, aí dada por Blake, à palavra «Author», mediante a maiusculização da sua inicial. Embora saibamos que semelhante uso de letras maiúsculas ainda era, naquela época, exagerado e aleatório, é inegável que nos contextos do primeiro e do segundo parágrafos de «To the Public», em que se verifica pela primeira vez, adquire um significado especial:

The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public (...)

This difficulty has been obviated by the *Author* of the following productions now presented to the Public; (...)

(«To the Public», E692. Itálico nosso.)<sup>5</sup>

\* \* \*

---

<sup>4</sup> Neste excerto de *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake*, Bentley Jr. (mediante referência a 1863) alude ao facto de não se conhecer hoje qualquer exemplar original de «To the Public», existindo apenas o seu registo em Alexander Gilchrist. *Life of William Blake, "Pictor Ignotus"*. 1863: 263-64.

<sup>5</sup> A propósito da maiusculização das palavras no séc. XVIII, consideremos a seguinte explicação de Vivian Salmon, em «Ortography and Punctuation», estudo inserido em *The Cambridge History of English Language*:

Capitalisation underwent a major development during this period [1661-1776] (...) but more and more frequently, nouns were capitalised, whether they were proper nouns or not. The custom probably grew up because printers themselves were uncertain about when capitals were appropriate, and so tended to capitalise all nouns without distinction, and purely for aesthetic reasons. (...) By mid-century, however, there was a sudden cessation of this trend; grammarians were already opposed because the failure of printers to distinguish particular words by a capital 'hinders that expressive beauty, and remarkable distinction intended by a capital' (Tuite 1726:7).

(Salmon: 1999, 50-51.)

Salmon transcreve, no fim desta citação, Tuite. *The Oxford Spelling Book*, 1726.

Com efeito, quando analisamos, numa perspectiva blakeana, a maiusculização das primeiras letras das palavras que ocorrem naqueles dois parágrafos iniciais de «To the Public», somos obrigados a concluir que ela não é aleatória. Quanto às palavras «Artist», «Poet» e «Musician», que ocorrem na primeira linha, parecem usadas de forma a William Blake se identificar imediatamente. Uma vez que «To the Public» só foi publicado em 1793, o processo da formação de William Blake, como criador, estava já completo e fora longo. Nascido em 1757, tinha começado a frequentar a escola de desenho de Mr. Pars (1734-1806)<sup>6</sup> com dez anos apenas. Durante este tempo, uma das influências mais fortes que recebeu foi a de Albrecht Dürer (1471-1528), conforme é devidamente sublinhado por Peter Ackroyd:

The engravings of Dürer (...) exerted a strange fascination over the child. (...) Blake would have understood the extraordinary subtlety and strength of *Dürer's line, which achieves complex effects of light and space without ever losing the balance and drama of the composition.* (...) They [all influences of Blake's youth] share an intense spirituality or, rather, a visionary clarity, which is conceived within *the strong and formal lines of the engraving; there is no 'colour'*, to use a word of the period that denotes painterly associations and tones, simply the vision of the artist powerfully expressed. (...) He knew Dürer's rhinoceros, which became his own Behemoth (...)

(Ackroyd: 1996, 30. Itálicos nossos.)

O modo particular como o aluno de Pars compreendeu os complexos efeitos de luz e espaço, produzidos pela linha nos trabalhos de Dürer, torna-se óbvio precisamente quando comparamos *Rhinoceros* (1515), deste último, com a figuração de Behemoth em *Leviathan and Behemoth*, ilustração 15 de «*Illustrations of The Book of Job*. Invented & Engraved by William Blake» (1825), (ver figuras 1 e 2)<sup>7</sup>. Behemoth (termo de origem hebraica) significa uma criatura colossal, provavelmente o hipopótamo observado no Nilo, mas só conhecido em Inglaterra através de descrições feitas por Heródoto e Plínio, o Antigo (a

---

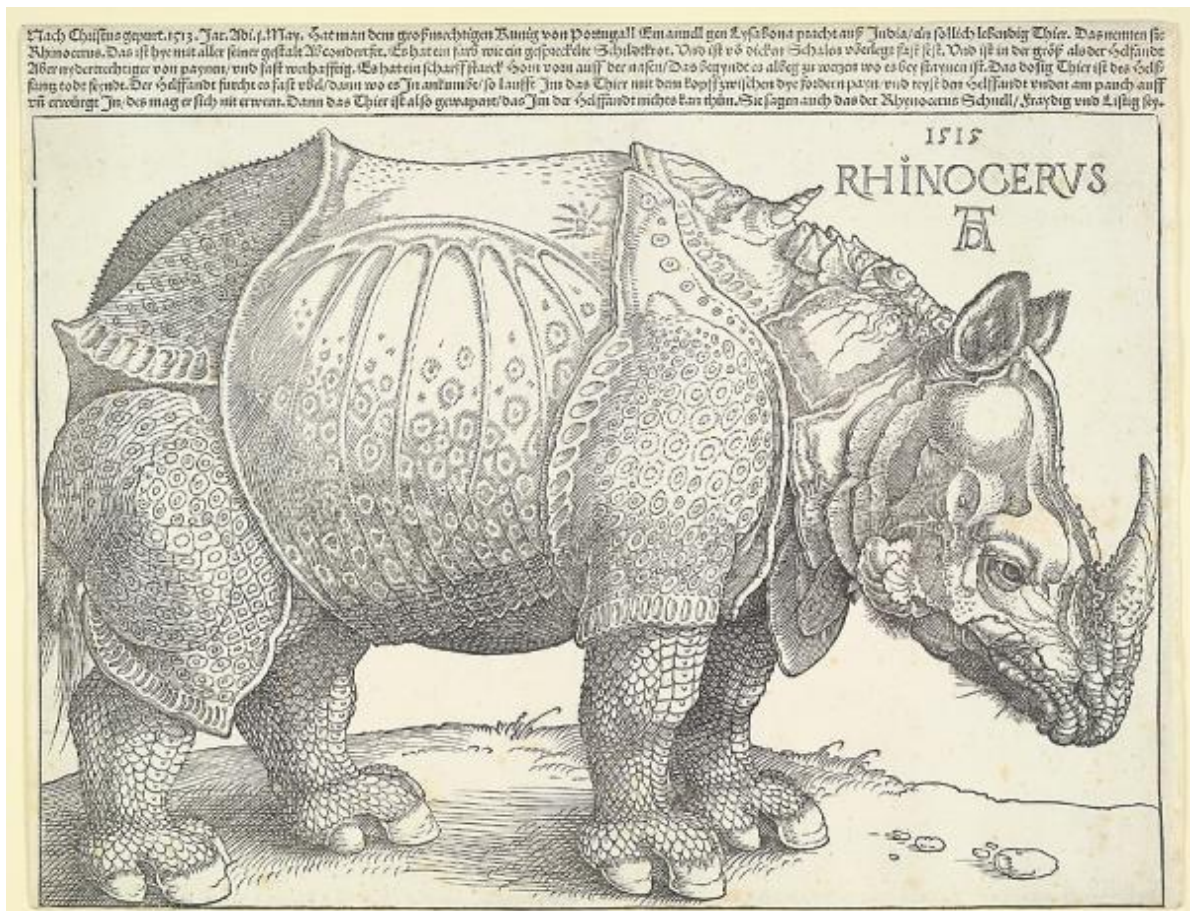
<sup>6</sup> Quanto à escola de Pars, Gilchrist afirmava já, na sua biografia de Blake, publicada em 1863: «This was the preparatory school for juvenile artists *then in vogue*» (...) (Gilchrist: 1863, 7. Itálicos nossos.). Convém sublinhar aqui a importância deste testemunho biográfico, recordando o que Bentley Jr. diz do trabalho de Gilchrist:

Gilchrist's biography is of enormous historical and intrinsic importance for the study and understanding of Blake. *1863 marks the beginning of critical, scholarly, widespread, and sympathetic understanding of the man as poet, artist, and thinker.* For the first time Gilchrist presented the facts and the works to a public at last willing and able to understand part of them.

(Bentley Jr.: 1977, 816. Itálicos nossos.)

<sup>7</sup> Segundo Foster Damon, Behemoth (a par de Leviatã), alude simbolicamente a: « (...) The immense powers of subconscious mind, the unredeemed and warring portion of the psyche.

Figura 1



Albrecht Dürer, *The Rhinoceros* (1515). Woodcut, 21.2 x 30.0 cm (image); 23.6 x 30.0 cm (image and text); 23.8 x 30.6 cm (sheet). National Gallery of Victoria. (<http://www.ngv.vic.gov.au/collection/pub/itemDetail?artworkID=35898>, 3 Junho 2010).



Figura 2



William Blake, *Behemoth and Leviathan*, Plate 15 from *Illustrations of The Book of Job* (1825, reprinted 1874). Line engraving on paper, image: 200 x 151 mm, on paper, unique. Tate Collection, UK.

(<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1060>, 3 Junho 2010).

verdade é que só viria a ver-se um hipopótamo em Londres em 1850).<sup>8</sup> Seja como for, na importantíssima série *Illustrations of The Book of Job*, entre 1823 e 1826, mais de cinquenta anos depois de terminada a aprendizagem na escola de Pars, Behemoth, em *Leviathan and Behemoth*, ainda evoca em termos visuais, a fortíssima influência de Dürer sobre Blake, designadamente a de *Rhinoceros*.

Em 1772, concluída esta primeira fase da sua instrução (após quatro anos na escola de desenho de Pars), foi admitido como aprendiz de gravador na oficina de James Basire (1730-1802), onde se manteve durante mais sete anos.<sup>9</sup> Ao longo da segunda fase da formação de Blake, ele foi fazendo, da pintura de Miguel Ângelo, um modelo cada vez mais inigualável. Como tal, ainda em 1773, iniciou um exercício de gravação a partir de

---

<sup>8</sup> Behemoth stands on the land with the rushes indicative of Egypt; » (Damon: 1963, s.v. «Behemoth»).

Quanto à descrição de Behemoth no Livro de Job, ver Job 40:15. Sobre o carácter simbólico de Leviatã no trabalho de Blake, ver Damon: 1963, s.v. «Leviathan». Acerca da ilustração 15 de *Illustrations of The Book of Job*, ver Solomon: 1993, 55-63.

No respeitante ao conhecimento do hipopótamo por Heródoto e Plínio, o Antigo, leia-se o seguinte testemunho de 1850, precisamente:

In ancient history the hippopotamus figures under many shapes; some giving it the mane of a horse and the hoofs of an ox, and others the tail of the last-named animal. Whether it be the behemoth of Job is doubtful, many asserting that it is, and that many thinking that is not: (...) It is remarkable that the accounts of the ancients, from Herodotus and Aristotle down to Pliny and subsequent writers, should be so extremely inaccurate, while the representations which have come down to us are comparatively correct. (...) The hippopotamus did not escape the medical practitioners of old. Pliny and others show how it enriched the pharmacopeia.

(Littell: 1850, 187.)

<sup>9</sup> Relativamente à forma como Basire ensinou a Blake o ofício de gravador, Peter Ackroyd considera o seguinte:

The truth is that he [Basire] was already considered to be slightly old-fashioned (...) One contemporary wrote rather disparagingly of 'the dry and monotonous manner of old Basire', by which he meant that the engraver (...) concentrated (...) upon the art of correct outline and the precise delineation of form. (...) But of course this powerful and severe style was precisely the one that appealed to Blake, who had himself discovered the virtues of Dürer, Raphael and Marcantonio. It was the art he wished to learn.

(Ackroyd: 1996, 35.)

Em nosso entender, esta biografia é a mais adequada a um estudo inicial de William Blake. Nela, Ackroyd, o biógrafo e o romancista, parte dos factos documentados sobre a vida e os trabalhos de Blake, para o re-criar enquanto uma certa personagem, de uma determinada Londres da viragem revolucionária do século XVIII para o século XIX. Quanto à fidedignidade deste trabalho, Bentley Jr. declara o seguinte, em *The Stranger from Paradise. A Biography of William Blake*, geralmente considerado o modelo de estudo biográfico Blakeano mais recente: «Peter Ackroyd, *Blake* (...) is a careful and usually accurate biography (...).»

(Bentley Jr.: 2003, 451.)



um pormenor do fresco *The Crucifixion of St. Peter* (figura 3). Muito depois, no ano de 1810, viria a refazer, quase por completo, aquele exercício de gravação, imprimindo *Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion* (figura 4), conforme explicam Hamlin e Philips:

Blake originally engraved this image as an exercise begun in 1773 while still apprenticed to the engraver James Basire. (...) The figure is copied from a detail on the far right hand side of Michelangelo's fresco of *The Crucifixion of St. Peter* in the Pauline Chapel of the Vatican, completed in 1549. (...) The figure was sometimes identified as a self-portrait by Michelangelo, and this may have added to the appeal of the image for Blake. (...) Blake considered Michael Angel as exemplary in his selfless spiritual dedication to art.

(Hamlin, Robin and Phillips, Michael: 2000, 34.)<sup>10</sup>

Ao compararem-se, por um lado, *Joseph of Arimathea* de Blake (figura 4) e, por outro lado, a figura do fresco *The Crucifixion of St. Peter*, no canto inferior direito do mesmo (figura 3, a qual inspirou a gravura), é evidente que a importância do desenho (i.e., da linha) na pintura de Miguel Ângelo exerceu uma forte influência sobre o trabalho do gravador; aliás, esta importância da linha haveria de determinar todo o pensamento de Blake, não só como gravador, mas também como pintor, e até como poeta.<sup>11</sup>

Logo depois, a partir de Outubro de 1779, havia de candidatar-se como gravador a Royal Academy, instituição recentemente fundada, e na qual terá estudado cerca de um ano apenas<sup>12</sup>. No culminar de um processo de formação longo e seguro, na escola de Pars, primeiro, e na oficina de Basire, depois, Blake é capaz de produzir uma gravura imediatamente admitida numa exposição de Royal Academy, em 1780, a primeira que aí mostrará – *The Death of Earl Goodwin* (figura 5):

---

<sup>10</sup> Para uma descrição mais pormenorizada de *Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion*, ver Hamlin & Philips: 2000, 238 e Damon (1973), s.v. «Joseph of Arimathea».

<sup>11</sup> Quanto à importância da linha no pensamento Blakeano, ver: Damon (1973), s.v. «Painting» e Pinheiro de Sousa: 1988, 153-74 *passim*.

<sup>12</sup> Sobre a importância do acesso de Blake a Royal Academy, leia-se Bentley Jr.:

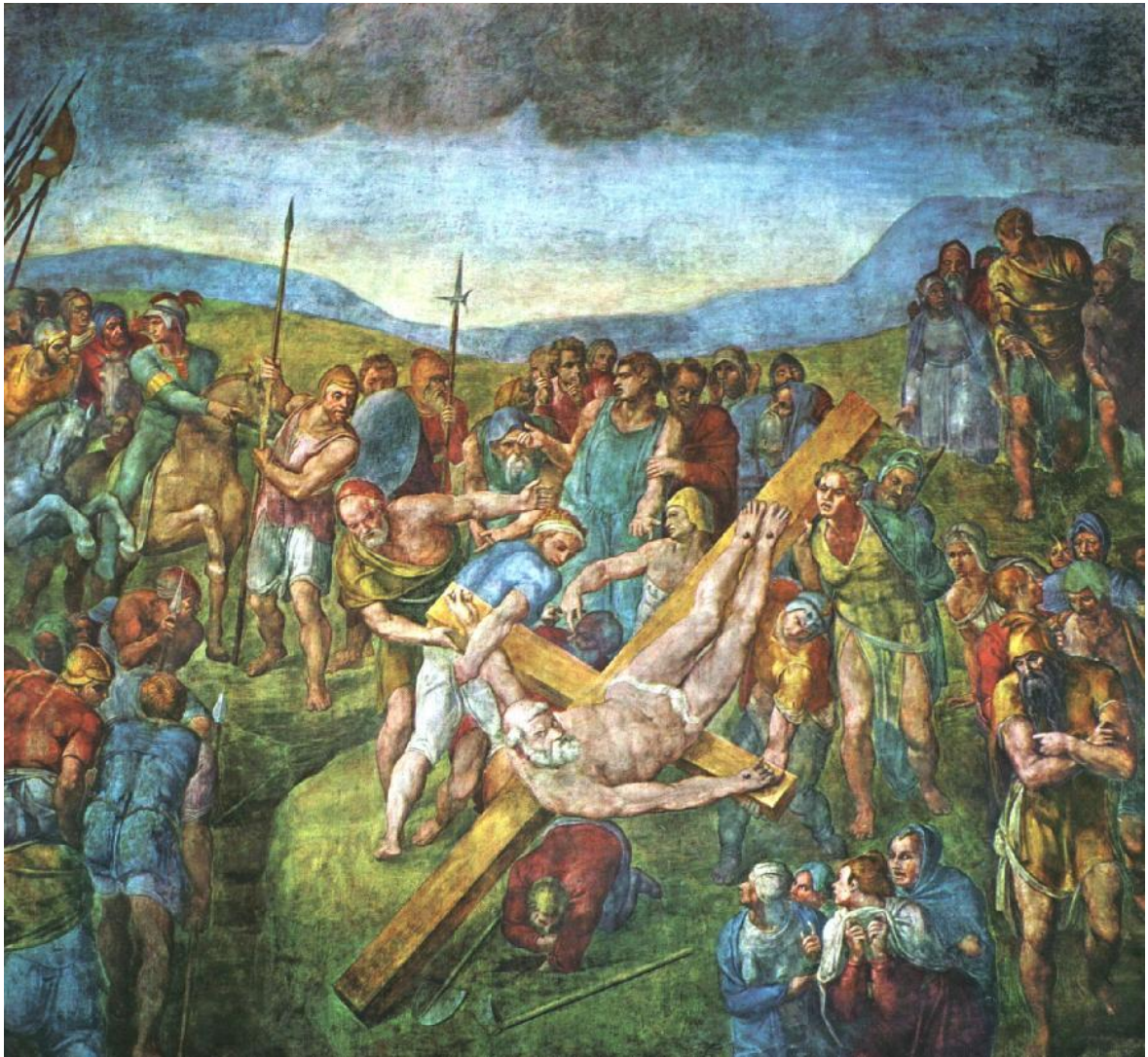
To consolidate his training as an artist under Henry Pars and as an engraver and artist under Basire, Blake applied in July [1779] to be a student at the Royal Academy (...)

The Academy, founded with royal patronage in 1768, had quickly established itself as the primary avenue to fame and fortune for artists in Britain.

(Bentley, Jr.: 2003, 49.)

Em relação ao curto período durante o qual Blake estudou em Royal Academy, ver a cronologia incluída em Bindman: 1982, 46.

**Figura 3**



Michael Angelo, *The Crucifixion of St. Peter* (c. 1546-1550). Fresco, 625 cm × 662 cm (246 in × 261 in). Cappella Paolina, Vatican Palace, Vatican City.

**Figura 4**



© The Fitzwilliam Museum, Cambridge. UK

William Blake, *Joseph of Arimathea among the Rocks of Albion* (1773-9/ c. 1810). Engraving printed in brown ink on paper, with some grey wash, framing lines. 22.8x11.9 cm. The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK.

(<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&prire=565&function=xslt&limit=10#1>, 9 Junho 2010).



Figura 5



William Blake, *Death of Earl Goodwin* (c. 1779). Pen and watercolour, 18.1x12.7 cm, Butlin #60.

([http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=/blake/documents/biography.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl&targ\\_div=d2&targ\\_pict=1&render=text&clear-stylesheet-cache=yes](http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=/blake/documents/biography.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl&targ_div=d2&targ_pict=1&render=text&clear-stylesheet-cache=yes), 9 Junho 2010).

Blake demonstrated extraordinary precociousness in submitting a picture to the exhibition of the Royal Academy in May 1780, during his very first year as a student in the Academy schools. The drawing, which represented ‘the death of earl goodwin’ as he was struck down by divine displeasure, exhibited his fascination with the Gothic and his conviction that God visits men (...) and not only was the drawing accepted and exhibited, but he attracted the attention of (...) George Cumberland (...) under the pseudonym “Candide”, Cumberland wrote in *The Morning Chronicle* and *London Daily Advertiser* for Saturday 27<sup>th</sup> May 1780 that, “though there is nothing to be said of the colouring, [*in it*] may be discovered a good design, and much character.

(Bentley, Jr.: 2003, 53-54.)

Contudo, dada a necessidade de sustentar-se, começaria simultaneamente a ser contratado por uns poucos livreiros, como gravador de trabalhos feitos por desenhadores que viriam a tornar-se mais conhecidos do que ele.<sup>13</sup> Por fim, em 1784, havia de estabelecer o primeiro negócio, uma loja de gravuras, com James Parker, um seu antigo colega aprendiz.<sup>14</sup> As únicas publicadas por esta firma, Parker & Blake, são *Zephyrus and Flora* e *Calisto* (figuras 6 e 7), produzidas a partir de desenhos de Thomas Stothard. Considerando que as duas gravuras são de fraca qualidade, Bindman justifica assim tal facto:

---

<sup>13</sup> Desta necessidade, fala Gilchrist, na biografia de Blake:

Meanwhile, the poet and designer, living under his father the hosier’s roof (...) had not only to educate himself in high art, but to earn his livelihood by humble art – engraver’s journey work. During the years 1779 to 1782 and onwards, one or two booksellers gave him employment in engraving from afterwards better known fellow designers.

(Gilchrist: 1863, 27.)

<sup>14</sup> A tal propósito, Mona Wilson explica, na biografia que também fez de Blake:

After the death of his father, in 1784, Blake (...) started a printshop (...) next door to the family business which was carried on by [William’s brother] James Blake (...) Parker, who had been a fellow apprentice at Basire’s became Blake’s partner.

(Wilson: 1978, 26.)

No respeitante à qualidade da investigação biográfica realizada por Mona Wilson, Bentley Jr. declara o seguinte:

Miss Wilson’s biography scrupulously used contemporary accounts of Blake, a number of which had not appeared in print before. This is a very full, accurate, and reliable work, and is sometimes called the ‘standard’ biography of Blake.

(Bentley Jr.: 1977, 941.)

David Bindman acrescenta ainda, a propósito da firma Parker & Blake: «(...) the short-lived firm of Parker & Blake. (...) seems to have lasted three years. As Keynes suggests, the business was more printselling than publishing (...)» (Bindman: 1982, 86).

**Figura 6**



William Blake, *Zephyrus and Flora* (1784). 257x258mm, n.d.

([http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=/blake/documents/biography.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl&targ\\_div=d2&targ\\_pict=1&render=text&clear-stylesheet-cache=yes](http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=/blake/documents/biography.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl&targ_div=d2&targ_pict=1&render=text&clear-stylesheet-cache=yes), 9 Junho 2010).

**Figura 7**



William Blake. *Calisto*, (c. 1784), n.d.

([http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=/blake/documents/biography.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl&targ\\_div=d2&targ\\_pict=1&render=text&clearstylesheet-cache=yes](http://www.blakearchive.org/saxon/servlet/SaxonServlet?source=/blake/documents/biography.xml&style=blake/shared/styles/wba.xsl&targ_div=d2&targ_pict=1&render=text&clearstylesheet-cache=yes), 9 Junho 2010).

It is ironical, however, that his first self-published works should be a pair of mildly erotic stipple engravings in the most despised manner of the London booksellers. Blake no doubt hoped to build up capital on the proceeds of a popular success. The attempt was a failure, and the prints are now very rare.

(Bindman: 1982, 86.)<sup>15</sup>

Em resumo, ao longo de dezassete anos (entre 1767 e 1784), Blake aprendera a desenhar com Pars, a gravar com Basire, e candidatara-se a Royal Academy enquanto gravador, vindo a fazer de tais actividades o seu meio de subsistência. Em 1793, nove anos após este percurso de aprendizagem, não pode surpreender-nos que se identifique, por isso e antes de mais, como artista, em «To the Public» – «The Labours of the *Artist* (...) have been proverbially attended by poverty and obscurity; (...) This difficulty has been obviated by the *Author* of the following productions now presented to the Public;». («To the Public», E692. Itálicos nossos).

\* \* \*

Convém agora perguntarmo-nos qual a acepção em que William Blake usa, aqui, a palavra «Artist», ao afirmar-se implicitamente como um Artista/Autor que irá resolver os problemas de pobreza e obscuridade que acompanharam sempre as actividades artísticas. Para respondermos a semelhante questão, devemos ler a seguinte passagem de «[Second Prospectus, Composite Draft], BLAKES CHAUCER», de 1809, muito posterior às declarações de «To the Public», escritas em 1793:

*[Mr B (Blake) having from early Youth cultivated the two Arts Painting & Engraving & during a Period of Forty Years never suspended his Labours on Copper for a single Day Submits with Confidence to Public Patronage & requests the attention of the Amateur in a Large Stroke Engraving (Sir Jeffery Chaucer & the nine and twenty Pilgrims on their Journey to Canterbury) (...) The Great Strength of Colouring & depth of work peculiar to Mr*

---

<sup>15</sup> Acerca desta técnica de gravação, veja-se o modo como Malcolm Charles Salaman a define, no estudo axial de 1906, *The Old Engravers of England in their Relation to Contemporary Life and Art: 1540 to 1800*:

An etching ground was laid on the plate, and on to that the Picture, drawn in outline on paper was transferred, the “ground” being duly smoked for the purpose. Then the outline was etched in a series of dots, and all the deep and middle shadows put in with larger and closer dots, or tiny groups of dots.

(Salaman: 1906, 204.)



*B's Prints will be here found accompanied by a Precision not to be seen but in the work of an Original Artist]*

([BLAKE'S CHAUCER: PROSPECTUSES], E568. Ênfase nossa.)<sup>16</sup>

O modo como Blake avalia aqui (com mais de cinquenta anos) a formação que recebeu e em que se exercitou desde muito cedo – «from *early Youth*» – torna indiscutível que, ao identificar-se mediante a utilização da palavra Artista, com inicial maiúscula, estava a aludir a dois sentidos diferentes da palavra «arte», pelo menos, ou a duas práticas artísticas distintas: a pintura e a gravura – «*the two Arts Painting & Engraving*». Com efeito, Blake encontra-se numa encruzilhada histórica, entre dois usos bastante diferenciados da palavra «arte». O primeiro, e mais antigo, é assim caracterizado por W.J.T. Mitchell: « (...) when the word applies quite broadly to all skilled craftsmanship, work, expert techniques, (...) and professions (**“art” with a lower-case “a”**) » (Mitchell: 2005, 6). O segundo uso da palavra «arte», que o ensaísta considera «moderno», define-o ele da seguinte forma: « (...) the term is endowed with rather more elevated and inflated connotations (**“Art” with a capital “A”**) » (*Idem*). De acordo com estes pressupostos, no passo de «[BLAKE'S CHAUCER: PROSPECTUSES]» acima transcrito, o gravador parece trazer para a modernidade, não só a pintura (como seria de esperar), mas também a gravura (ainda associada a artefactos produzidos por artesãos), classificando ambas como «Artes» com «A» maiúsculo.

Continuando a presente análise, devemos reconhecer que, embora o impacto de Blake sobre os contemporâneos tenha sido quase nulo, a sua actuação como gravador e pintor veio a consubstanciar a moderna concepção de artista, que a seguir também explicamos com Mitchell:

This modern conception [of art] is associated with the emergence of *the artist as a distinct social or professional role, the cult of artistic genius* and inspiration, the elevation of the

---

<sup>16</sup> Relativamente à polémica entre as técnicas conhecidas por «line engraving» e «stipple engraving», ver Eaves: 1992, 219-235.

No respeitante a esta citação estar em itálico, leia-se Erdman, o editor de *The Complete Poetry and Prose of William Blake*: «Italics within square brackets [thus] indicate words or letters deleted or erased or written over. » (Exxiv). Para outros critérios editoriais referentes à publicação de «[BLAKE'S CHAUCER: PROSPECTUSES]», ver E882. Dada a utilização de itálicos e de parênteses rectos por Erdman, as nossas intercalações e ênfase encontram-se entre parênteses curvos e em redondo.

Sobre a data de elaboração e impressão de [BLAKE'S CHAUCER: PROSPECTUSES], ver E882, que remete para E529 e E881.

work of art to quasi-sacred status as a fetish object, and the rise of the aesthetics and aesthetic judgement as distinct faculties designed for the perception of works of art.

(Mitchell: 2005, 6. Itálicos nossos.)

De facto, Blake defendia com intransigência o carácter profissional da sua actividade e a importância social do artista, mas fazia simultaneamente radicar no génio intemporal aquela que, em seu entender, era a verdadeira arte. Em *Annotations to The Works of Sir Joshua Reynolds*, e referindo-se uma vez mais a Dürer, interpela deste modo uma passagem do terceiro discurso de Reynolds a Royal Academy: «Albert Durer *Is!* [one of the first painters of his age] Not would have been! Besides. let them (...) not talk of Dark Ages or of Any Age! Ages are All Equal. But *Genius is Always Above The Age*» (E649. Itálicos nossos).

Por fim, quando se coloca a questão de determinar o momento em que a palavra «arte» deixa de implicar um ofício que obriga à habilidade da manufactura, para se transformar na «Arte» da nossa modernidade, e designar uma actividade quase sagrada, deparamo-nos com uma primeira hipótese, como Mitchell sublinha:

Some authorities place the rise of Art in the Renaissance, when the emergence of humanism, the rediscovery of classical antiquity, and concentrations of wealth in aristocratic dynasties (the Medici, the royal families of Europe, the papacy) produced a flowering of Fine Art that seemed more intellectually ambitious than the anonymous works of medieval artisans.

(Mitchell: 2005, 6.)

Assim defendida cultural e economicamente, a hipótese de sermos obrigados a recuar ao Renascimento não invalida uma outra, a de os séculos XVIII e XIX constituírem uma viragem definitiva, o que Mitchell também aponta:

Within the Eurocentric narrative of art, the rise of “Art” with a capital “A” is usually located in the C18 with the emergence of aesthetics as a distinct branch of philosophy. Others place it in the C19 and the Romantic movement, the rise of bourgeois individualism (...)

(*Idem.*)

De acordo com a segunda hipótese, é Blake quem reencontramos no centro da encruzilhada, entre o antes e o depois desta viragem para a nossa modernidade; entre o ofício que implica a destreza da manufactura e a actividade quase sagrada do artista,

apontando o seu uso da palavra «Arte», ora para um, ora para o outro destes dois significados, ou para ambos ao mesmo tempo.<sup>17</sup>

\* \* \*

Estamos agora em condições de defender que a maiusculização da primeira letra da palavra «Artist», que ocorre no início da passagem de «To the Public» transcrita na abertura da presente secção, não é aleatória, mas sim intencional – «The Labours of the *Artist*, the Poet, the Musician (...)» (E692, Itálico nosso). Na verdade, em 1793 (já com trinta e cinco anos), a identidade de William Blake estava completamente consolidada e afirmava-se com ênfase nesta declaração, em que as palavras «Artist», «Poet» e «Musician» devem ser lidas como referências, não só colectivas – qualquer artista, qualquer poeta, qualquer músico, em qualquer tempo – mas também individuais – o artista, o poeta, e o músico Blake.<sup>18</sup>

Na frase inicial de «To the Public» que tem estado em análise, embora Blake comece por implicitamente se identificar como artista (pintor e gravador), logo a seguir alude à sua identidade como poeta. De facto, no ano de 1783, já tinha visto sair da impressão o livro *Poetical Sketches*, mediante apoio de Mrs. Mathew, caracterizada do seguinte modo por John Thomas Smith em *Nollekens and his Times*: «(...) the accomplished Mrs. Mathew, whose house (...) was then frequented by most of the literary and talented people of the day» (*Apud* Bentley Jr.: 1969, 456. Itálicos nossos).<sup>19</sup> Muito sinteticamente, Bentley Jr.

---

<sup>17</sup> Sobre a polémica definição de «arte» da actualidade, ver Mitchell: 200, 6-8. Quanto a esta dupla identidade de Blake como artista e artesão, ver Ackroyd: 1996, 31-34.

<sup>18</sup> Estamos a usar, aqui, a noção de «identidade» no sentido que Kevin Robbins lhe atribui na contemporaneidade, ao sublinhar, assim, o carácter histórico-social da sua construção: «(...) the socially constructed status of all identities. Identities are seen to be instituted in particular social and historical contexts. Robbins: 2005, 173. Acerca da dificuldade de definir hoje a noção de identidade, ver Robbins: 2005, 172-175.

<sup>19</sup> Quanto ao chamado «Mathew circle», impulsionado por Mrs. Harriet Mathew com o apoio do marido, o Rev. Anthony Stephen Mathew ver Bentley Jr.: 2003, 73-81.

No respeitante ao nome do Rev. Mathew ter sido deturpado pelo biógrafo remoto de Blake, J.T. Smith, em 1828, ver Wilson: 1978, 20, n. Ed.

Relativamente ao papel do Rev. Mathew na impressão do *Poetical Sketches*, sublinhemos o prefácio por si escrito, e do qual citamos o seguinte:

confirma mesmo a tese, em geral defendida, de que a sua actividade poética remonta ao início da adolescência:

While yet a boy, he was impressively widely read [in Chaucer, Shakespeare and Milton, for example] and even learned.

At the same time that he was studying at Pars' Drawing School [between 1767 and 1772], and buying prints and casts and books and poring over them, he was writing poetry. His earliest surviving poetry was written when he was eleven [between 1768 and 1769], and it would be surprising if he had not written earlier poems which were discarded.

(Bentley Jr.: 2003, 26-27.)<sup>20</sup>

Apesar do posterior aparente desinteresse de Blake pelos exemplares impressos de *Poetical Sketches*, estes esboços demonstram que os primeiros exercícios que desenvolveu no âmbito do desenho e no da poesia foram simultâneos (de 1767 a 1772), i.e. que a sua identidade como artista e como poeta se foi construindo ao mesmo tempo, e desde muito cedo.

Na apresentação que Blake parece fazer de si mesmo, ao abrir «To the Public» (e em que temos estado a basear a nossa análise), a palavra «Musician», ainda que colocada em terceiro lugar – «The Labours of the Artist, the Poet, the *Musician* (...)» (E692, Itálico nosso) – encontra-se também maiúsculizada. De forma semelhante à que observámos antes em relação a «Artist» e «Poet», poderemos defender que, através desta palavra, ele alude ao interesse que a música lhe despertou e à prática que dela desenvolveu, ao mesmo tempo que se constituía como artista e como poeta. Foi igualmente no círculo de Mrs. Mathew, frequentado por pessoas que cultivavam o talento para a literatura e para outras actividades criativas, que Blake começou por fazer ouvir as músicas por ele compostas para os seus poemas, e cantadas por si próprio. É ainda Bentley Jr. quem enfatiza isto:

It was particularly appropriate that Blake should *sing* his songs at Harriet Mathew's conversaziones, for she was "a great encourager of musical composers", and there were enthusiastic musicians at her gatherings. And it was not only at her conversaziones that Blake

---

The following Sketches were the production of untutored youth, commenced on his twelfth, and occasionally resumed by the author 'till his twentieth year [1768-77]; since which time, his talents having been wholly directed to the attainment of excellence in his profession [engraving], he has been deprived of the leisure requisite to such a revisal of these sheets. (...)

(...) his friends have still believed that they possess a poetic originality, which merited some respite from oblivion. (...)

(Bentley Jr.: 2003, 75-76.)

<sup>20</sup> Em relação às extensas leituras que Blake terá feito, por esta altura, e a aprendizagem por si adquirida, leia-se Bentley Jr.: 2003, 26.

sang his songs: “Much about this time, Blake wrote many other songs, to which he also composed tunes. This he would occasionally sing to his friends; and though, according to his confession, he was entirely unacquainted with the science of music, his ear was so good, that his tunes were sometimes most singularly beautiful, and were noted down by musical professors.”

(Bentley Jr.: 2003, 74-75.)<sup>21</sup>

Como tal, é possível argumentar que a maiusculização das primeiras letras de «Artist», «Poet» e «Musician», bem como a das iniciais das outras palavras de «To the Public», nomeadamente «Author» (que começa por ocorrer no princípio do segundo parágrafo da passagem de que partimos nesta secção) não é de modo algum aleatória. No caso das três que analisámos até aqui, ela indicaria o modo como William Blake se identificava em 1793, treze anos após ter concluído o seu processo de formação, iniciado em 1767 (com a entrada na escola de desenho de Mr. Pars), continuado em 1771 (com o começo da aprendizagem na oficina de James Basire) e concluído em 1780 (com a admissão da gravura *The Death of Earl Goodwin*, numa exposição de Royal Academy, a qual frequentava desde o final de 1779, como gravador). Recordemos então o contexto em que se usam aquelas palavras:

The Labours of the *Artist*, the *Poet*, the *Musician*, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public (...)

This difficulty has been obviated by the Author of the following productions [*Job*, *Edward and Eleanor*, *America*, *Visions of the Daughters of Albion*, *The Book of Thel*, *The Marriage of Heaven and Hell*, *Songs of Innocence*, *Songs of Experience*, *The History of England*, *The Gates of Paradise*] now presented to the Public;

(«To the Public», E692. Itálicos nossos.)

---

<sup>21</sup> A citação aqui feita por Bentley Jr. é retirada da biografia escrita por J.T. Smith, *Nollekens and his Times*, 1828; os materiais referentes a Blake estão incluídos em Bentley Jr., *Blake Records*, 1969, 455-76; a passagem transcrita encontra-se na p. 457.

Num estudo seminal de 1990, *Blake Set to Music*, Fitch insiste nesta outra capacidade do artista e do poeta, chamando agora a atenção para o que terá acontecido no seu leito de morte:

His first biographer, Alexander Gilchrist, reported that Blake was in the habit of singing his poems to melodies of his own making and that his friends were impressed with these efforts; a particularly vivid scene was that of his deathbed, when “he lay chanting Songs to Melodies – both the inspiration of the moment.” This music, whatever its worth, was not recorded, and the only tune of his time actually identified was a Vauxhall Gardens song by John Worgan which Blake used as the music for his poem *The Shepherd*.

(Fitch: 1990, XXI.)

## 2. O Artista como Autor

(...) who [the Author, William Blake] has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one fourth of the expense.

If a method of Printing which combines the Painter and the Poet is a phenomenon worthy of public attention, provided that it exceeds in elegance all former methods, «the *Author* is sure of his reward.

Mr. Blake's powers of invention very early engaged the attention of many persons of eminence and fortune; by whose means he has been regularly enabled to bring before the Public works (he is not afraid to say) of equal magnitude and consequence with the productions of any age or country (...)

(«To the Public», 1793, E692. Itálico nosso.)

Na primeira parte deste trecho de «To the Public» (que transcrevemos no início da secção anterior do presente trabalho), William Blake explicava já que semelhantes pobreza e obscuridade a que estavam condenados os esforços do artista, do poeta e do músico não eram responsabilidade do público – «The Labours of the Artist, the Poet, the Musician, have been proverbially attended by poverty and obscurity; this was never the fault of the Public», «To the Public», E692). Estava convicto que a pobreza e obscuridade ficavam a dever-se ao negligenciar dos meios destinados a propagar as obras do homem de génio, por exemplo as de Milton e Shakespeare: «(...) but was owing to a neglect of means to propagate such works as have wholly absorbed the Man of Genius. Even Milton and Shakespeare could not publish their own works.» (*Idem*). Como tal (no princípio da citação acima transcrita), Blake introduzia a declaração de que era ele o Autor de várias produções que apresentava ao público – entre elas *The Marriage of Heaven and Hell*<sup>22</sup> – i.e. declarava-se o inventor que estava na origem de um método de impressão ideal, por ser artisticamente perfeito, por implicar um rigor inultrapassável no exercício do ofício de gravador, e por levar à produção de trabalhos muito menos dispendiosos: «(...) who [the Author, William Blake] has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one fourth of the expense.», «To the Public», E692).

---

<sup>22</sup> Como é sabido, de *Marriage*, existe uma tradução portuguesa, integral e bilingue realizada por João Ferreira Duarte, com primeira edição em 1979 e segunda em 1991. Recentemente, em 2006, foi publicada uma outra feita por Manuel Portela.

A concepção blakeana de «Autor» remete-nos, inevitavelmente, para a polémica em torno deste conceito, sobretudo óbvia a partir dos anos sessenta do séc. XX; inaugurava-se então um intenso debate acerca da forma, ainda relativamente dominante, de conceber o autor, debate que, de modo mais ou menos contínuo, se tem mantido até à actualidade. Embora aluda ao contexto literário em especial, M.H. Abrams define aquela concepção muito sinteticamente:

The prevailing conception of a literary author might be summarized as follows: *Authors are individuals who, by their intellectual and imaginative powers, purposefully create from the materials of their experience and reading a literary work which is distinctively their own.* The work itself, as distinct from the individual written or printed texts that instantiate the work, remains solely a product accredited to the author as its originator, even if he or she turns over the rights to publish and profit from the printed texts of the work to someone else. And insofar *as the literary work turns out to be great and original, the author* who has composed that work is deservedly accorded high cultural status and *achieves enduring fame.*

(Abrams: 1999, s.v., «Author and Authorship». Itálicos nossos.)

O significado desta síntese vai ao encontro do sentido geral da palavra «Author» apresentado em *The New Shorter Oxford English Dictionary*: «The person who originates, invents, gives rise to (...)», (s.v., «author»). Uma das características mais obviamente comuns às duas definições consiste em o «autor» ser concebido como quem está na origem: «as its originator [of the work as a product]», no caso da definição de Abrams, acima transcrita, ou «The person who originates», no caso da do dicionário. A segunda característica diz respeito à concepção de «autor» enquanto criador: «Authors are individuals who (...) create», na perspectiva da primeira definição, ou «The person who (...) invents», na de *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Além disso, o significado de «autor» está aliado ao exercício da autoridade, tanto por Abrams – «The work itself (...) remains solely a product accredited to the author as its originator, even if he or she turns over the rights to publish and profit from the printed texts of the work to someone else.» – como pelo dicionário *The New Shorter Oxford English Dictionary*, onde a entrada para «authority» remete para a de «author», e ambas para os respectivos étimos latinos, «auctoritas» e «auctor», fazendo derivar o primeiro do segundo.

Voltando à questão da forma como Blake se identifica segundo o conceito de Autor (na passagem de «To the Public» citada no começo da presente secção), diríamos que lhe estão também subjacentes as três características da definição daquele conceito, acima sublinhadas a partir de Abrams e de *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Porque inventa, o Autor encontra-se na origem de um novo método de imprimir poemas e imagens

simultaneamente, o que o que não era possível até então: «(...) who [the Author, William Blake] *has invented* a method of Printing both Letter-press and Engraving (...)» («To the Public», E692. Itálicos nossos). Assim, está investido da inegável autoridade artística, económica, moral, e político-social, que tal facto lhe confere:

Mr. Blake's powers of invention very early engaged the attention of many persons of eminence and fortune; by whose means he has been regularly enabled to bring before the Public works (he is not afraid to say) of equal magnitude and consequence with the productions of any age or country (...)

(«To the Public», E692. Itálico nosso.)

A consequência necessária consiste em Blake poder reclamar a sua – e sua apenas – recompensa, que a fortuna inevitavelmente lhe trará: «If a method of Printing which combines the Painter and the Poet is a phenomenon worthy of public attention, provided that it exceeds in elegance all former methods, the Author is sure of his *reward*.» «To the Public», E692. Itálico nosso).

\* \* \*

Para continuarmos, neste trabalho, a observação da maneira como Blake define a palavra «Autor», devemos considerar, na presente secção, o evoluir do seu sentido, recuando com Seán Burke, tanto quanto nos é possível aqui:

The oldest conceptions of authorship view *literature* as either an imitative or an *inspirational discourse*. The inspirational tradition can be retraced at least as far back as the practices of the South American shamans whose psychic voyages mediated between the spiritual and material worlds. In a similar vein, Hellenic culture saw the origins of poetry in the Muse to whom the poet was merely a messenger, avatar or mouthpiece.

(Burke: 2006, 5. Itálicos nossos.)

Com efeito, numa carta a Thomas Butts (de 6 de Julho de 1803), exactamente dez anos após a publicação de «To the Public» (que estivemos a analisar até aqui), e aproximadamente o mesmo período de tempo depois de se publicar *The Marriage of Heaven and Hell* (1790), de que vamos observar duas gravuras, Blake escrevia o seguinte: «This Poem [Blake's *Milton, A Poem*] shall by Divine Assistance be progressively Printed



& Ornamented with Prints & given to the Public». ([To Thomas Butts], E730).<sup>23</sup> Deste modo, a concepção blakeana da origem da poesia invoca a que Burke caracteriza, apontando ambas a intervenção divina.

Tal como o xamã medeia entre os mundos espiritual e material, também Blake se identifica, enquanto mediador, i.e. enquanto agente que imprime e ornamenta *Milton, A Poem*, mas só graças à assistência divina. Em qualquer dos casos, o trabalho efectuado radica na inspiração recebida. A afinidade entre os conceitos de «xamã» e «profeta», e o facto de tal afinidade constituir uma característica central da produção blakeana, tornam-se evidentes quando se considera a análise de Alicia Ostriker, em «Blake, Ginsberg, Madness and the Prophet as Shaman», a seguir transcrita:

The prophet of Old Testament tradition and the shaman of primitive culture have in common the capacity for visionary experience and the gift of verbal expression of it. Blake and Ginsberg alike deviate from the role of the prophet in their avoidance of the rethoric of curse and punishment, their rejection of a god of wrath. By the same token, they approach the pattern of the shaman in their stress on healing rather than punishing, in their perception of their roles as *direct* agents of a healing which appears to be magically accomplished through the ecstatic personal engagement of the poet, and, finally, in their willingness to identify with the ills which they attempt to cure, even to the point of madness.

(Ostriker: 1982, 127.)

É verdade que Blake rejeita o deus irado e punitivo do Antigo Testamento, em nome do Cristo redentor do Novo Testamento que, purificando-a, faz renascer a humanidade.

Prosseguindo a argumentação, devemos sublinhar com Ostriker a particular forma blakeana de conceber a loucura ao longo do referido processo de regeneração humana. Como o xamã, o poeta sente a necessidade de se identificar com aquilo que tenta curar, mesmo que isso implique enlouquecer:

*The idea of madness (...) At times (...) is a purely negative term, but falsely applied by the world to men of vision. (...)*

Early in *The Marriage of Heaven and Hell*, Blake's visionary tourist drops a casual remark on "the enjoyments of Genius; which to Angels look like torment and insanity (...). This is a jab at the angels (...)

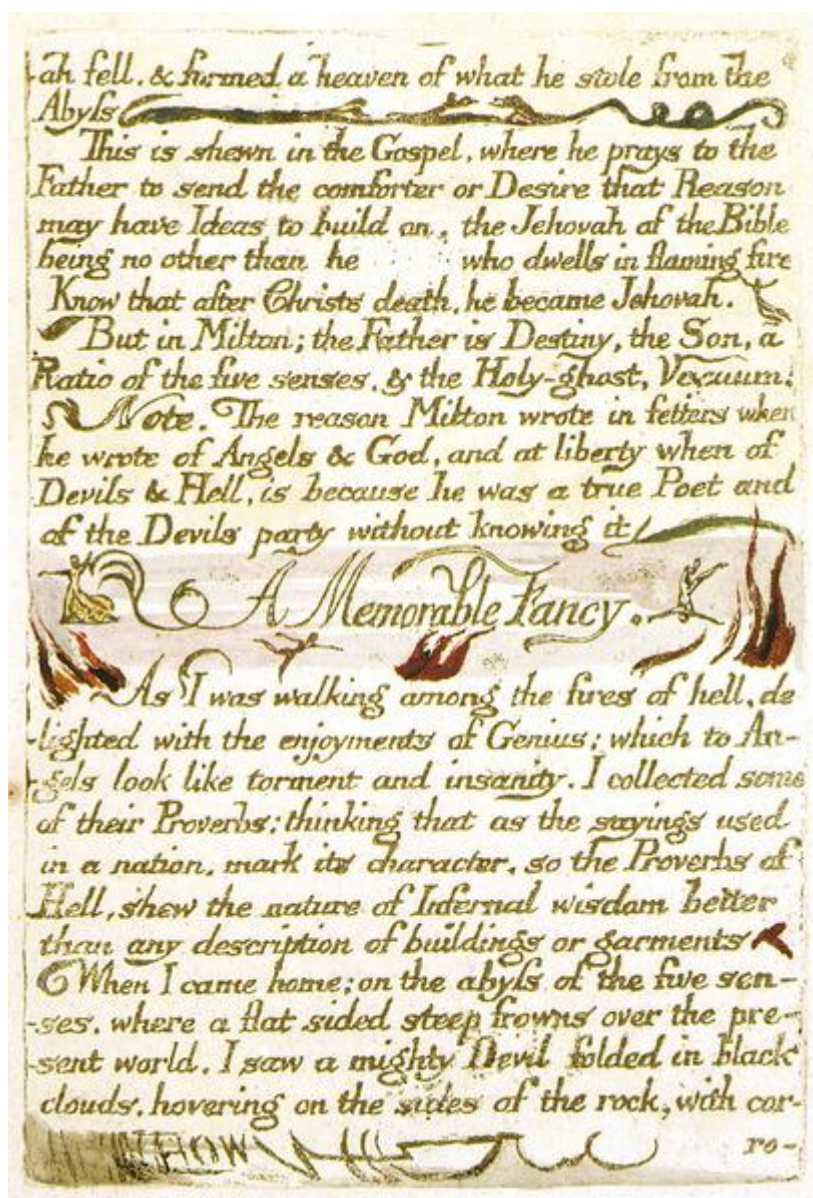
(*Ibidem*, 114. Itálicos nossos.)

Na gravura 6 de *Marriage*, a que Ostriker alude (figura 8), o sujeito da enunciação («Blake's visionary tourist», nas palavras dela) testemunha o seguinte acerca do génio:

---

<sup>23</sup> E quanto a «This poem» constituir uma referência a *Milton, A Poem*, ver Keynes, 57, n3.

Figura 8



William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 6 (1790). Relief and white-line etching with color printing and hand coloring. Ranging between 16.6 cm. x 11.0 cm. and 13.6 cm. x 9.8 cm. Pierpont Morgan Library, U.S.A..

«As I was walking among the fires of hell, delighted with the enjoyments of Genius; which to Angels look like torment and insanity. I collected some of their Proverbs (...) The Proverbs of Hell, shew the nature of Infernal wisdom (...)» (*Marriage*, «A Memorable Fancy», 6, E35).<sup>24</sup> Com efeito, afirmar-se que as delícias do génio parecem, aos anjos, tormento e insanidade, constitui um golpe certo dirigido contra estes, que erram, por aplicarem a ideia de loucura, em sentido puramente negativo, aos visionários. Ao erro dos anjos, incapazes de reconhecerem semelhantes delícias do génio, contrapõe-se, na mesma gravura 6 e na 7 (figuras 8 e 9), a correcta energia criativa dos demónios, conforme é sublinhado por Bloom: «(...) to Blake, they [the Devils] are amid the enjoyments of Genius, for the fires of Hell are active and creative energies.» (Bloom: «Commentary», E898).

Depois da análise anterior, centrada no xamanismo como uma das formas mais antigas da concepção inspiracional de «autor», regressemos a Seán Burke e ao que ele afirma sobre a concepção mimética:

The imitative model generally sees the artist as a copyist of reality (...) Plato (...) advanced theories of mimesis (...) negatively in terms of the artist copying a natural world which was itself a copy of the higher realm of Ideas; (...) the mimetic picture accords very little significance to authorial inventiveness.

(Burke: 2006, 5-6.)

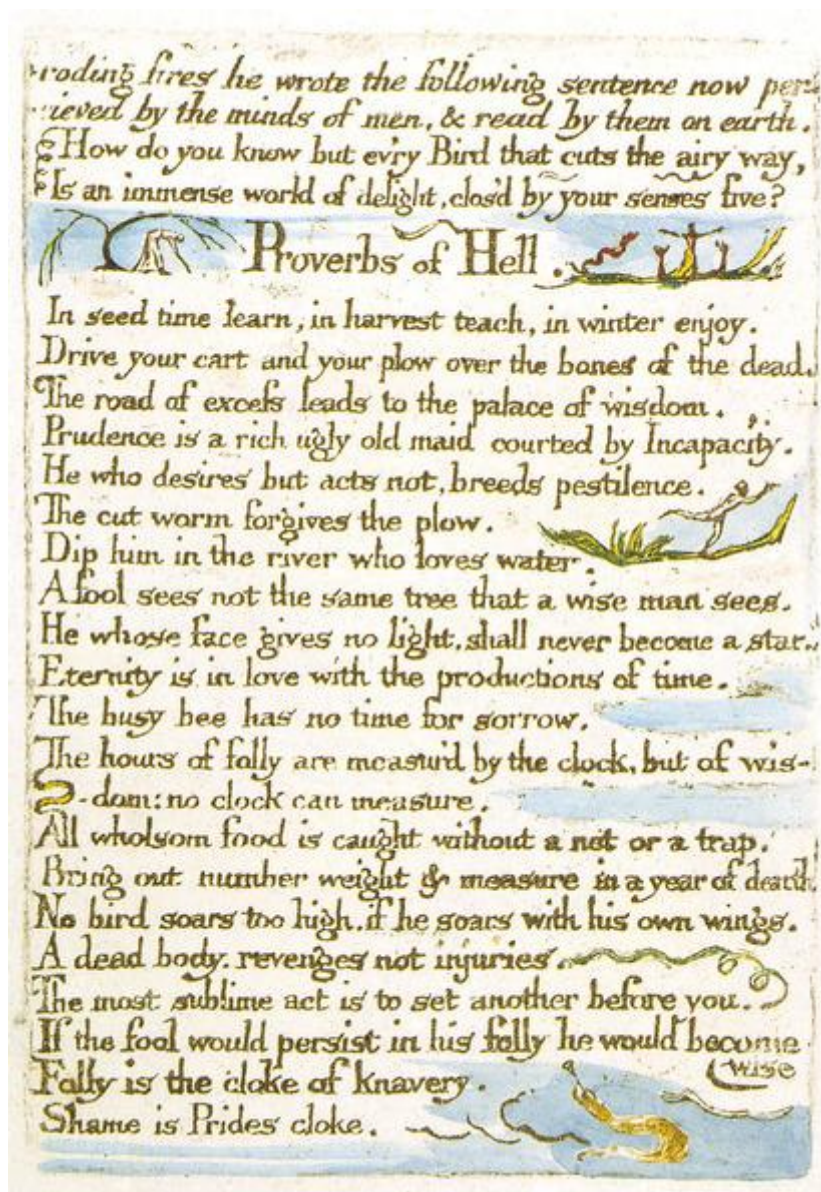
É certo que Platão avalia negativamente o artista como quem imita e, mais ainda, como quem imita um mundo natural que, ele próprio, se constitui enquanto imitação do espaço matriz das ideias, ou seja, como alguém que produz uma segunda imitação da verdadeira realidade. Todavia, a concepção platónica de «autor» é também, não sem contradições, inspiracional, segundo aponta Burke:

*The tension between the imitative and the inspirational can be discerned in Plato's seemingly antithetical statements on poetry. In The Republic, Plato takes up the imitative model but does so to argue for the banishment of poets from his ideal city-state. Plato views literature as both morally and epistemologically defective in its attempt to represent the*

---

<sup>24</sup> Todas as referências das citações dos trabalhos de Blake sob a forma de «Illuminated Printing» incluirão, como aqui, o número da gravura a seguir ao respectivo título.

Figura 9



William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 7 (1790). Relief and white-line etching with color printing and hand coloring. Ranging between 16.6 cm. x 11.0 cm. and 13.6 cm. x 9.8 cm. Pierpont Morgan Library, U.S.A..



world even to the senses which is itself only a shadowy reflection of the eternal forms. On the other hand, in *Ion* he seems to bestow upon poetic discourse a semi-divine status.

(Burke: 2006, 6. Itálicos nossos.)<sup>25</sup>

Além de uma certa imprecisão no uso que Burke faz das palavras «poetry» e «literature»<sup>26</sup> relativamente ao pensamento do filósofo, o ensaísta deveria referir, pelo menos, *Fedro* a propósito da tensão entre avaliações negativa e positiva do carácter inspiracional do trabalho dos poetas, segundo Platão. É precisamente no seguinte passo daquele diálogo que a referida avaliação positiva se torna irrefutável:

*“Third comes the kind of madness that is possession by the Muses, which takes a tender virgin soul and awakens it to a Bacchic frenzy of songs and poetry that glorifies the achievements of the past and teaches them to future generations. If anyone comes to the gates of poetry and expects to become an adequate poet by acquiring expert knowledge of the subject without the Muses’ madness, he will fail, and his self-controlled verses will be eclipsed by the poetry of men who have been driven out of their minds.*

(Plato: 1997, 527. Itálicos nossos.)

Face àquela tensão entre avaliações negativa e positiva da inspiração, Blake critica de modo incisivo o ataque de Platão às intervenções dos poetas na república ideal, ataque atrás analisado por Burke. No entanto, não deixa de reconhecer, também na carta a Thomas Butts, de 6 de Julho de 1803 (de que partimos no início desta parte da presente secção),

---

<sup>25</sup> No respeitante ao ataque dirigido por Platão contra os poetas, leia-se o seguinte comentário de Maria Helena da Rocha Pereira: «Deste modo se retoma, agora [no Livro X] em larga escala, o tema da condenação da poesia ‘que consiste na imitação’, esboçado nos Livros II e III.» (Platão: 2001, xxxv). Para mais informações sobre esta questão e *A República*, em geral, ver a «Introdução» de Rocha Pereira (*Ibidem*, v-liii).

<sup>26</sup> Quanto ao sentido da palavra «poetry», considere-se o seguinte esclarecimento de Peter Widdowson: «The original derivation of the words ‘poet’ and ‘poetry’ – generic terms for literary writer and writing until relatively recently – (...) from the Greek poiein, ‘to make’, ‘create’ (...)» (Widdowson: 1976, 17-18).

Sobre o significado da palavra «literature», leia-se ainda em Widdowson:

(...) although ‘poet’ and ‘poetry’ remain preferred terms for the whole spectrum of literary writing amongst the romantic poets, those words, since the middle of the seventeenth century, had been gradually specialising out to mean, not creative writing (‘making’) in general, but *metrical composition* or *verse* – a process highlighted by Wordsworth’s well-known grouse in the ‘preface’ to the 1802 edition of *Lyrical Ballads* (...) As Raymond Williams suggests: ‘it is probable that this specialisation of *poetry* to *verse*, together with the increasing importance of prose forms such as the *novel*, made literature the most available general word’ (Williams: 1976, 153).

(*Ibidem*: 1976, 33-34.)

Widdowson transcreve, no fim desta citação, Williams. *Keywords*. 1976.

alguma semelhança entre a forma como o filósofo define a verdadeira poesia (por exemplo na passagem de *Fedro* que acabámos de citar) e a sua própria definição:

Allegory addressd to the Intellectual powers while it is altogether hidden from the Corporeal Understanding is My Definition of the Most Sublime Poetry. it is also somewhat in the same manner definid by Plato.

([To Thomas Butts], E730.)

S. Foster Damon apresenta sinteticamente a acepção blakeana de alegoria: «Whenever Blake uses the word “allegory” (with one or two exceptions) he means *something falsified from an original*.» (Damon: 1973, s.v. «ALLEGORY». Itálicos nossos). Tal acepção está próxima da avaliação negativa que Platão faz do poema enquanto segunda imitação da verdadeira realidade. Contudo, Damon explica igualmente que é possível encontrar uma ou duas excepções àquela acepção geral de alegoria – uma delas, e a mais importante, consiste no passo da carta a Butts acima transcrito: «The one important exception when Blake used the word [allegory] with approval seems to have been a slip of the pen.» (*Idem*). Neste caso, a alegoria equivale, pelo contrário, à verdadeira poesia (e como tal à avaliação positiva que dela faz Platão), dirigindo-se às forças do intelecto na perspectiva blakeana, assim caracterizada por Damon: «The INTELLECT is to be distinguished from Reason. *Intellect is the source of ideas, reason is merely the process of logic*.» (*Ibidem*, s.v. «INTELLECT». Itálicos nossos). Para comprovar esta caracterização do significado de intelecto, devemos ler o próprio Blake, ao culminar o seu labor poético, em *Jerusalem, The Emanation of The Giant Albion* (1804): «(...) there is no other / God, than that God who is the *intellectual* fountain of Humanity;» (*Jerusalem*, E251. Itálico nosso).<sup>27</sup>

\* \* \*

Ao longo da Idade Média, o conceito de «autor», e correlativamente o de «autoridade», tornou-se dominante na configuração de diversas áreas da actividade intelectual, nomeadamente da filosofia, da teologia, da literatura e da política, segundo aponta Lansing:

---

<sup>27</sup> Sobre a complexidade poética e visual de *Jerusalem*, ver Bloom: 2008, 928-929.

Throughout the Middle Ages, “authority” (Latin *auctoritas*; Italian *autoritá* or *autoridade*) was a crucial concept in a range of fields, notably those of philosophy, theology, literature, and politics. And the “author” (Latin *auctor*; Italian *autore*) who possessed it was a privileged cultural figure.

(Lansing: 2000, s.v. «Authority».)

Contudo, e sob a égide do Cristianismo, a autoridade do autor (que se distingue culturalmente entre os outros homens) define-se pela impessoalidade e transhistoricidade, radicando em Deus, entendido como o Autor primeiro, e como o detentor da verdade e do poder absolutos, segundo Lansing também sublinhara antes:

Under the Christian dispensation *auctoritas* takes on an impersonal and transhistorical quality, in keeping with its ultimately transcendent source: *God is the ultimate Auctor who combines absolute truth with absolute power, and from him, and in him, all human authority, both textual and institutional, derives and grounds itself.*

(*Idem.* Itálicos nossos.)

Desta forma (e no seguimento do que observámos atrás, na primeira secção do presente trabalho), o conceito de «autor» continua a ser caracterizado do ponto de vista inspiracional. Porém, no âmbito de uma cultura cristã que pretende ser dominante, a fonte da inspiração assenta agora na verdade revelada por Deus, nas Escrituras, aos Evangelistas e, através destes, aos Patriarcas da Igreja que, assim, legitimamente constroem o Cânone Bíblico. Como tal, os autores das Escrituras são-no por inspiração divina, mas, simultaneamente, é-lhes negada qualquer assumpção individual da autoridade. Isto é o que se encontra muito bem sintetizado por Burke:

Within an emergent Christian culture, however, the notion of inspiration was reconciled with that of autonomous truth via the notion of *auctoritas* or authority derived from God. Inspiration thus shed its Bacchic and irrationalist connotations to be seen as the direct revelation of Scriptural truth from God to the Evangelists through to the Church Fathers who assembled the Biblical canon. The Scriptural authors or *auctores* were thus granted the charisma of divinely-revealed truth which at the same time prescribed against any sense of individual originality.

(Burke: 2006, 7.)<sup>28</sup>

Concebendo a Bíblia enquanto a matriz de tudo quanto existe – «The Hebrew Bible & the Gospel of Jesus are (...) Eternal Vision or Imagination of All that Exists» ([A Vision of The Last Judgment], E554) – Blake teria de se considerar um simples mediador entre

---

<sup>28</sup> Quanto ao monarca, como representante de Deus, constituir a forma cultural mais perfeita do Autor na Idade Média, ver Pease: 1995, 106.

Deus<sup>29</sup> e o público ao qual dirigia os seus trabalhos. Daí, a seguinte declaração na carta a Butts de 1803 (da qual partimos na abertura da parte anterior desta secção): «I dare not pretend to be any other than the *Secretary* the Authors are in Eternity ([To Thomas Butts], E730. Itálico nosso). Todavia, consoante mostrámos no início da presente secção, Blake também se afirmava, peremptoriamente, como o autor dos seus trabalhos, i.e. aquele que detinha a autoridade sobre eles. Assim, parece instalada a contradição entre estas duas maneiras, aparentemente opostas, de ele se identificar face ao que produzia, contradição cuja análise vamos prosseguir.

A verdade é que, apesar de se identificar como um «secretário» apenas, Blake nunca deixou de assumir, antes de tudo o mais, a identidade de artesão, de um homem que aprendera, e sempre exercera, um ofício, o de gravador, que constituía a sua própria profissão. Esta é a identidade que Ackroyd muito bem assinala:

So now Blake began the course which he was to pursue, for better or for worse, for the rest of his life; 'during a Period of Forty years', he wrote in 1809, 'never suspended his Labours on Copper for a single Day'. 'Engraving is the profession I was apprenticed to', he told a correspondent ten years before, '& Should have never attempted to live by any thing else'.  
(Ackroyd: 1996, 34.)

Com efeito, e invocando a formação medieval do aprendiz, a instrução de Blake, após ter saído da escola de desenho de Pars, continuou na oficina de Basire<sup>30</sup> (conforme descrevemos na primeira secção deste trabalho), mediante a assinatura de um contrato entre o pai do jovem e o gravador. Ao referido contrato, alude também Ackroyd: «Basire (...) promised to instruct his new apprentice in the 'Art and Mystery' of his profession; he would also feed, clothe and protect the said apprentice for the term of seven years.» (Ackroyd: 1996, 33).

---

<sup>29</sup> Damon chama a nossa atenção para o facto de, segundo Blake, Deus ser Jesus – «(...) GOD is Jesus» (The Laocoön, E274) – explicando ainda: «But in defining Deity as the second person of the Trinity, Blake was not eliminating other Persons for they are aspects of Jesus.» (Damon: s.v. «GOD»). A este propósito, ver toda a entrada do dicionário.

<sup>30</sup> Sobre o carácter medieval da formação de Blake, leia-se a seguinte análise de Ackroyd: «There is a transcript of his indentures at Stationers Hall, which reads, 'Wm Blake Son of James of Broad Street Carnaby Market to James Basire of Great Queen Street Lincolns Inn ffields. Engraver. seven years Cons[ideratio]n £52.10s- paid by his ffather.' The use of the archaic 'ff' suggests the roots of this apprentice system in the medieval guilds (...)» (Ackroyd: 1996, 33).

Também é possível defender que os manuscritos medievais iluminados poderão ter exercido uma forte influência sobre o sentido blakeano da importância da cor: «It is generally considered that Blake's wonderful sense of colour – he ranks as one of the great colourists of the eighteenth century – is derived from illuminated medieval manuscripts which he may or may not have studied;» (Ackroyd: 1996, 44).



Considerado o tipo de formação recebida, o facto é que o carácter manual dos seus trabalhos era tão central para Blake quanto o mental, segundo Viscomi rigorosamente enfatiza no seguinte contexto:

Printers, though, went unnamed in inscriptions on reproductive prints, which recorded date, title, artist, publisher, and engraver. Blake signed most illuminated works “Author & Printer W. Blake” or “Printed by W. Blake,” *taking pride in his manual as well as mental labor*.

(Viscomi: 2003, *The William Blake Archive*, 17 Agosto 2010. Itálicos nossos.)

Efectivamente, ele concebia poemas e imagens, materializando-os através da gravação das palavras manuscritas e dos desenhos, gravação feita directamente na placa de cobre, ou copiada a partir de esboços anteriormente produzidos em papel. Gilchrist alonga-se nesta explicação:

He [Blake] ground and mixed his water-colours himself on a piece of statuary marble, after a method of his own, with common carpenter’s glue diluted, which he had found out, as the early Italians had done before him, to be a good binder. (...) The colours he used were few and simple (...) These he applied with a camel’s-hair brush, not with a sable, which he disliked. (...) *the poet and his wife did everything in making the book*, - writing, designing, printing, engraving, - everything except manufacturing the paper: the very ink, or colour rather, did they make.

(*Apud Bentley Jr.*: 2004, 46. Itálicos nossos.)

Prosseguindo a afirmação de que Blake e sua mulher Catherine faziam o livro todo,<sup>31</sup> Ackroyd sublinha igualmente: «(...) it is possible that Catherine helped him to colour the relief-etched prints once they had come off the press, and there is no doubt that she stabbed holes in the finished pages, and stitched and bound them within their covers.» (Ackroyd: 1986, 118). Por fim, Viscomi acentua que são também eles os que completam o processo conducente, da concepção blakeana de poema e imagem, passando pela sua materialização, até à preparação dos vários exemplares dos livros para serem vendidos: «And like the publishers, they warehoused or “arranged” their copies in the printing house» (Viscomi: 2003, *The William Blake Archive*, 17 Agosto 2010). Mas é o próprio Blake quem aponta o seu perfazer do processo de comunicação directa entre Autor e Público, ao demonstrar, em *Notebook*, a intenção de ser ele mesmo a anunciar a gravura *Chaucers Canterbury Pilgrims*:

---

<sup>31</sup> No respeitante às intervenções de Catherine no processo de produção blakeana, ver Viscomi: 1993, 103-105 e 2003, *The William Blake Archive*, 17 de Agosto de 2010, por exemplo. Para uma reapreciação de Blake em termos feministas, ver, entre outros, Dent and Whittaker: 2002, 120-142.

[PUBLIC ADDRESS]

(...)

Chaucers Canterbury Pilgrims  
Being a Complete Index of Human Characters  
as they appear Age after Age

(...)

[Engraved by William Blake (...)]

(...)

This Day is Publishd Advertizements to Blakes Canterbury  
Pilgrims from Chaucer.

([PUBLIC ADDRESS]. E571.)<sup>32</sup>

Aliás, esta afirmação da sua autoridade sobre os trabalhos que produz torna-se por demais evidente num outro anúncio que faz (no mesmo ano da gravura *Chaucers Canterbury Pilgrims*) referente ao catálogo da única exposição que realizou. Embora relativamente longo, transcrevemos aqui esse anúncio e a parte inicial do catálogo, pela sua importância quanto à nossa argumentação:

[Advertisement of the Catalogue]

A Descriptive Catalogue of  
Blake's Exhibition,  
  
At No. 28, Corner of  
BROAD-STREET  
GOLDEN-SQUARE.

---

<sup>32</sup> Em relação a *Chaucers Canterbury Pilgrims*, note-se que a gravura é de 1810 e feita a partir da têmpera original, circa 1809 (ver adiante figuras 10 e 11, respectivamente).

Para mais informação sobre a têmpera, ver Vaughan: 1977, gravura 23. Quanto à intenção, expressa em *Notebook*, de anunciar *Chaucers Canterbury Pilgrims*, ver E882.

**Figura 10**



William Blake. *Chaucer's Canterbury Pilgrims*. 1810 - 1923 or later. Etching, engraving and drypoint. Allison Gallery, Inc.

**Figura 11**



William Blake. *Chaucers Canterbury Pilgrims* (1808) ink and tempera on canvas, © Culture and Sport Glasgow (Museums).

THE grand style of Art restored; in FRESCO, or Water-colour Painting, and England protected from the too just imputation of being the Seat and Protectress of bad (that is blotting and blurring) Art.

In this Exhibition will be seen real Art, as it was left us by *Raphael* and *Albert Durer*, *Michael Angelo*, and *Julio Romano*; stripped from the Ignorances of *Rubens* and *Rembrandt*, *Titian* and *Coreggio*;

BY WILLIAM BLAKE

The Descriptive Catalogue, Price 2s. 6d. containing Mr. B.'s Opinions and Determinations on Art, very necessary to be known by Artists and Connoisseurs of all Ranks. Every Purchaser of a Catalogue will be entitled, at the time of purchase, to view the Exhibition.

These Original Conceptions on Art, by an Original Artist, are sold only at the Corner of BROAD STREET.

*Admittance to the Exhibition I Shilling; an Index to the Catalogue gratis.*

Printed by Watts & Bridgewater, Southmolton-street.

[The Catalogue]

## A DESCRIPTIVE CATALOGUE OF PICTURES, Poetical and Historical Inventions,

Painted by William Blake, in Water Colours, Being the Ancient Method of Fresco Painting Restored: and Drawings, For Public Inspection, and for Sale by Private Contact, <At N 28 Corner of Broad Street – Golden Square>

London; Printed by D. N. Shury, 7, Berwick-Street, Soho, for J. Blake, 28, Broad-Street, Golden-Square. 1809.

PAGE [ii]

**CONDITIONS OF SALE.**

- I. One third of the price to be paid at the time of Purchase and remainder on Delivery.
- II. The Pictures and Drawings to remain in the Exhibition till its close, which will be the 29<sup>th</sup> of September 1809; and the Picture of the Canterbury Pilgrims, which is to be engraved, will be Sold only on condition of its remaining in the Artist's hand twelve months, when it will be delivered to the Buyer.

(A Descriptive Catalogue, 1809, E528-529.)

Conforme vamos analisar em pormenor na quarta secção do presente trabalho, é portanto inegável que, por um lado, Blake concebia a sua produção enquanto poeta e pintor de modo inspiracionista, assente na origem divina de Jesus, ou seja, é inegável que se considerava um mediador entre essa divina origem e aqueles que haviam de lê-lo, i.e. um «secretário» (consoante afirmava na carta a Butts de 1803, que referimos atrás, nesta secção). Semelhante concepção blakeana parece preconizar, em parte, a de P.B: Shelley (1792-1822), paradigmaticamente formulada em *A Defence of Poetry* (ensaio que viria a ser escrito só em 1821, mas publicado ainda mais tarde, em 1840, bastante depois da morte de Shelley, e de Blake também). Neste ensaio, Shelley escrevia: «(...) when composition begins, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet.» (Shelley: 1967, 54).<sup>33</sup>

Por outro lado, é também inquestionável que, provavelmente devido à sua formação como desenhador e sobretudo como gravador, Blake defendia a concepção de que criar é construir manualmente, i.e. consiste em dominar, com extremo rigor, uma técnica, seja como poeta, pintor, ou gravador. Daí, a aparente contradição entre aquelas duas formas, diríamos opostas, de conceber o acto criativo – enquanto efeito não controlado da inspiração (de acordo com um modelo platónico) ou enquanto produto de excepcional manejo técnico (considerada uma matriz aristotélica);<sup>34</sup> esta segunda forma de conceber as criações poética e pictórica parece implícita na seguinte declaração de Blake, de 1810 também: «<as Poetry admits *not a Letter that is Insignificant* so Painting admits *not a*

---

<sup>33</sup> Quanto à génese e à datação do ensaio de Shelley, ver Pinheiro de Sousa: 1985, 57. Note-se, ainda, que a inspiração, conforme Shelley a concebe, não radica, como no caso de Blake, na origem divina de Jesus.

<sup>34</sup> Para uma análise pormenorizada das afinidades e diferenças entre o pensamento poético de Platão e de Aristóteles, ver Wimsatt Jr. e Brooks: 1971, 13-97, *passim*.

*Grain of Sand or a Blade of Grass (...)*» ([A Vision of The Last Judgment], E560. Itálicos nossos).<sup>35</sup>

\* \* \*

A autoridade do autor (que a verdade divinamente revelada, em última instância, sanciona), e de que a do monarca é considerada epítome, mantém-se relativamente dominante até finais do séc. XV, segundo Pease assinala em «Author». O ensaísta considera que tal situação veio porém a alterar-se nessa época, em consequência da chegada dos europeus a novas regiões:

Auctorial sanction and monarchical rule remained more or less unquestioned until late in the fifteenth century, with the discovery of a New World whose inhabitants, language, customs and laws, geography, and plant and animal life did not correspond to referents in the *auctores'* books (...) Instead of returning to their cultures' ancient books for allegorical prefigurations, many new world explorers describe what they discovered by making up words of their own (or borrowing terms from the natives). One result of this breakdown was the addition to the English language of such words as hurricane, canoe, skunk; *another was the loss of culture authority for the auctor*.

(Pease: 1995, 107. Itálico nosso.)<sup>36</sup>

Na verdade, as viagens expansionistas europeias tinham começado bastante antes, conforme José Mattoso atesta: «O reinado de D. João I pode considerar-se em duas fases. Uma até 1411 ou 1412; e outra até ao fim, em 1433. (...) a segunda [foi marcada] pela guerra expansionista de Marrocos e inícios das explorações atlânticas.» (Mattoso: s.d., 498. Itálicos nossos).

Quer isto dizer que as condições históricas que levaram o Homem do Renascimento a desafiar, nas palavras de Pease citadas acima, «the *auctores'* books», i.e. a antiga tradição cultural, estavam já a constituir-se desde cedo, na primeira metade do século XV, mediante a acção precursora dos portugueses. Tais condições parecem subentendidas quando Pease apresenta os chamados «new men» e distingue, de entre eles, os novos autores:

---

<sup>35</sup> Quanto à proveniência, à data, e aos objectivos de [A Vision of The Last Judgment], ler E881.

<sup>36</sup> Dada a utilização de itálico, por Pease, na palavra final desta citação – «*auctor*» – grafámo-la com sublinhado, para manter a ênfase que o ensaísta lhe deu, distinguindo-a assim do nosso itálico.

A related effect [the discovery of a New World] was the appearance of what renaissance historians now refer to as “new men,” *individuals within renaissance culture who turned the “news” sent home from freshly discovered lands into forms of cultural empowerment for unprecedented political actions and their personification by new agents within the culture.* Among these new cultural agents were “authors,” writers whose claim to cultural authority did not depend on their adherence to cultural precedents but on a faculty of verbal inventiveness. Unlike the medieval *auctor*, who based his authority on divine revelation, an author *himself* claimed authority for his words and based his individuality on the stories he composed.

(Pease: 1995: 107. Primeiro itálico nosso.)

Esta concepção de «novos homens», ou novos agentes culturais, gerou uma definição de «autores» também nova – aqueles que não eram obrigados a recorrer à autoridade de precedentes culturais, alicerçando antes a sua assumpção autoral no testemunho do que observavam, e na forma inventiva como o descreviam; é este o caso da gravura de Albrecht Dürer, *The Rhinoceros* (1515) já reproduzida e observada na primeira secção deste trabalho (ver figura 1), tendo sido então demonstrada a forte influência que exerceu sobre a figuração de Behemoth em *Leviathan and Behemoth*, ilustração 15 de «*Illustrations of The Book of Job*. Invented & Engraved by William Blake» (ver figura 2). Além disso, teve lugar um outro acontecimento histórico da maior importância que muito condicionaria a redefinição renascentista de autor – a invenção da prensa móvel, assim evidenciada por Abrams:

Investigators have emphasized the important role of such historical developments as: (...) The shift, in the course of the fifteenth and sixteenth centuries, from a primarily manuscript culture to a primarily print culture. The invention of printing greatly expedited the manufacture and dissemination of printed texts, and so multiplied the number of producers of literary works, and made financially important the establishment of the identity and ability of an individual writer, in order to invite support for that individual by the contemporary system of aristocratic and noble patronage.

(Abrams: 1999, s.v., «Author and Authorship».)<sup>37</sup>

\* \* \*

Conforme se infere do que Abrams explica, esta passagem de uma cultura basicamente radicada em manuscritos para uma outra principalmente assente em objectos impressos, espoletou a continuada aceleração da quantidade de produtos disponíveis, bem como do

---

<sup>37</sup> Outro advento de maior importância para a definição e estatuto do autor do Renascimento terá sido a criação da prensa móvel, em cerca de 1450, por Johannes Gutenberg (c. 1398 – 1468).



número daqueles que os produziam e dos que podiam, agora, ter-lhes acesso, o que tornava financeira, política, social e culturalmente imprescindível a identificação do seu autor.

Ao longo do século XVII, as interrogações mais ou menos violentas da legitimidade divina do poder do rei, o progresso imparável do conhecimento científico, e a progressiva afirmação de uma moderna economia de mercado,<sup>38</sup> tornaram-se condições principais de uma ruptura que, segundo defendemos atrás, se prenuncia já na primeira metade do século XV, nos primórdios das modernas viagens expansionistas dos portugueses. No fim do primeiro quartel do século XX, Alfred North Whitehead, em *Science and the Modern World*, considerava que o século XVII era o do génio, e que dele se tinham alimentado os séculos XVIII, XIX, e os primeiros vinte e cinco anos do século XX. Da forma seguinte como Whitehead caracteriza o século XVII, deduz-se a sua ênfase no carácter prometaicamente individualista dos descendentes seiscentistas dos «novos homens» do Renascimento:

At its [the seventeenth century] dawn Bacon's *Advancement of Learning* and Cervantes' *Don Quijote*, were published in the same year (1605) (...) The first quarto edition of *Hamlet* appeared in the preceding year (...) Finally, Shakespeare and Cervantes died on the same day, April 23 1616. In the spring of this same year Harvey is believed to have first expounded his theory of the circulation of the blood (...) Newton was born in the year that Galileo died (1642) exactly one hundred years after the publication of Copernicus' *The Revolutionibus*. One year earlier, Descartes published his *Meditationes* and two years later his *Principia Philosophiae*. There simply was not time for the century to space out nicely its notable events concerning men of genius.

(Whitehead: 1985, 50.)

Com efeito, na entrada para «Author and Authorship» de *A Glossary of Literary Terms*, Abrams assinala o ano de 1623, em que se publicou o primeiro infólio das peças de Shakespeare, como uma data historicamente determinante quanto à produção moderna do

---

<sup>38</sup> Sobre a legitimidade divina do poder do Rei, leia-se Roger Lockyer, relativamente à condenação à morte de Charles I:

Charles [(1600-1649) King of England, Scotland and Ireland (1625-49)] refused to plead, insisting that he was accountable only to God, but although his dignity and fortitude impressed all those present [at the high court to try the king], the outcome was a foregone conclusion. Charles was sentenced to death and beheaded (...) on 30 January 1649.

(Cannon: 2002, 189.)

Além disso, no respeitante à única experiência republicana britânica (*Commonwealth* de 1649-60) e ao papel de Cromwell (1599-1658) durante esse período histórico, ver J.R. Jones, «Cromwell, Oliver» (Cannon: 2002, 261).

Em referência à centralidade do conhecimento científico no século XVII, ver Whitehead: 1985, 49-70.

Quanto à questão da economia de mercado, ver Marshall: 1998, 59-63.

conceito de «autor». Recuando à época em que as peças foram escritas, descreve assim aquele processo:

As writings intended for the commercial theatre, Shakespeare's plays were a collaborative enterprise in which textual changes and insertions could be made for various hands at all stages of production; the resulting products were not Shakespeare's property, but that of his theatrical company. Furthermore, as Steven Greenblat remarks (...) there is no evidence that Shakespeare himself wanted to have his plays printed, or that he took any 'interest in asserting authorial rights over a script,' or that he had any legal standing from which to claim such rights.

(Abrams: s.v. «Author and Authorship».)

Contudo, Abrams chama a nossa atenção para o facto de que, sete anos apenas após a morte de Shakespeare, os actores seus companheiros, Heminges e Condell, estavam convencidos de que poderiam vender com sucesso o dispendioso infólio das peças, já que reivindicavam num prefácio a sua autenticidade autoral:

(...) their printing texts were exactly 'as he conceived them' and represented what he himself had 'thought' and 'uttered.' The identity of the conceiver of the plays, serving to attest the authenticity of the printed versions, is graphically represented in an engraved portrait of Shakespeare (...) the First Folio also included a poem by Ben Jonson (...) 'To the Memory of My Beloved, The *Author* Mr. William Shakespeare.' In it (...) [Jonson] asserted that his 'well-turned' lines reflect the 'mind, and manners' of the poet who had *fathered* them.

(*Idem*. Itálicos nossos.)

É exactamente Shakespeare, que designa por «Man of Genius», um dos exemplos apresentados por Blake (o outro é Milton) no parágrafo inicial de «To the Public», por onde começámos esta argumentação (na abertura da primeira parte do presente trabalho) ao afirmar que o artista, o poeta, e o músico sempre estiveram condenados à pobreza e à obscuridade, não por responsabilidade do público, mas porque a sociedade não lhes concedia meios para divulgarem as suas obras geniais. E Blake conclui, reivindicando para si a invenção de um método de impressão que há-de resolver definitivamente este problema: This difficulty has been obviated by the *Author* of the following productions (...) («To the Public», E692. Itálico nossos), i.e. Blake conclui, reivindicando a paternidade da sua invenção, o exercício da autoridade sobre ela e, como poeta e artista, o reconhecimento social, económico e político, que deve advir de semelhante exercício.

Além disso, todos estes vectores pareciam mais ou menos configurados pela autonomia do indivíduo, face a qualquer colectivo determinado pela autoridade de Deus ou do monarca, como sua perfeita manifestação no mundo. Uma tal celebração, relativamente prometaica, do indivíduo havia de caracterizar o Renascimento, sob a forma de ênfase na

noção de génio, segundo Burke esclarece: «The notion of a writer defying or transcending tradition – [is] evident in the Renaissance celebration of Genius – » (Burke: 2006, xix). Pode defender-se que tal celebração terá constituído um quinto vector de continuidade, condicionante dos, e condicionado pelos outros quatro vectores definidores de continuidades entre o Renascimento e a viragem do século XVIII para o século XIX, i.e. o Romantismo.

Principle Ist That the Poetic Genius is the true Man. and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius. Likewise that the forms of all things re derived from their Genius. which by the Ancients was call'd an Angel & Spirit & Demon.  
(All Religions are One. E1.)

Na viragem do séc. XVIII para o séc. XIX, e com o surgir do Romantismo, a sustentação do trabalho do autor, que anteriormente dependia do mecenato, sofre igualmente uma mudança, dado que este passa a firmar contratos com editores e livreiros. Finda a sua colaboração com James Parker, William Blake demonstrava já, entre 1779 e 1783, estar inserido no mercado como um gravador competente, aceitando diversas encomendas de livreiros e vendedores de gravuras neste período, como podemos inferir da sua produção entre 1782-1783:

Comissions from seven book- and print-sellers for thirty-four plates in 1782-83 on subjects as diverse as poetry, science, and the Bible demonstrate that Blake was regarded in the trade as a competent engraver.»  
(Bentley Jr.: 2001, 68.)

Entre 1779 e 1786, um dos seus principais empregadores seria o livreiro Joseph Johnson (1738-1809),<sup>39</sup> o qual admirava a competência do gravador, colocando-o a par dos

---

<sup>39</sup> No respeitante ao chamado «Johnson circle», estimulado por Joseph Johnson, ver Bentley Jr.: 2001, 108-117.

A figura de Johnson, assim como as suas actividades e o seu ideário, são caracterizadas da seguinte forma por Bentley Jr.:

Joseph Johnson (1738-1809), twenty years older than Blake, was born into a Baptist family but moved towards Unitarianism, and he had a Dissenter's sympathies with liberal social and political causes. He was a methodical, determined man, gentle and generous, and by the time Blake met him he was solidly established in his profession, though his greatest accomplishments were yet in the future. He became the chief publisher of the quieter poems of William Cowper, the scientific speculations of Dr Joseph Priestley, the radical political and philological works of John Horne Tooke, the botanical poetry of Erasmus Darwin, and the miscellaneous writings of Mary Wollestonecraft, who lived in his house for a time. He was imprisoned in 1799 by a vindictive government for selling a radical pamphlet by Gilbert Wakefield and bore his imprisonment with cheerful, genteel fortitude.»

(Bentley Jr.: 2003, 108-109.)

melhores do seu ofício, ao compará-lo a Francesco Bartolozzi (1727-1815), como Bentley Jr. aponta:

Johnson admired his [Blake's] skill with a graver, and "said He is capable of making an exact copy of the [Wedgwood] vase, I believe more so than Mr. B[artolozzi]", despite Bartolozzi's considerably greater fame and fashionableness.»

(Bentley Jr.: 2001, 108.)

No aparecimento de um novo mercado, com o aumento do público leitor da classe-média, assim como a emergência de um grande número de novos escritores (os quais corresponderiam à procura de livros pelo mercado), contribuiu-se para que o «autor» se legitimizasse como o proprietário intelectual e material dos seus trabalhos. Na opinião de Abrams, a posse intelectual da obra encontra afinidades com o aparecimento do capitalismo, uma mentalidade e ideologia que tomam forma na época, enquanto a posse material da mesma é reiterada pelo apelo dos escritores à atribuição de direitos de autor sobre os seus trabalhos, como podemos constatar na seguinte passagem:

[Both Foucault and Barthes (...) emphasized that] the modern figure of an author as an individual who is invested with *the intellectual ownership of the literary work* that he or she was brought into being was the product of the ideology engendered by the emergent capitalist economy in this era. (...) A result of the booming market was *the increasing (and increasingly successful) appeal by writers for copyright laws* that would invest them, instead of the publisher, with the ownership of the works that they composed for public sale.

(Abrams: 1999, s.v. «Author and Authorship». Itálicos nossos.)

As condições sócio-económicas da época fizeram com que o autor procurasse satisfazer as necessidades do mercado, agora alargado, produzindo obras «novas», que reforçassem o seu estatuto de posse – quer do trabalho intelectual por si desenvolvido, quer dos direitos sobre os livros impressos – indicando a sua vontade de afirmação e triunfo no mercado, no estatuto social, e no plano económico. O movimento embrionário da concessão dos direitos do autor (no campo literário), encontra, assim, afinidade com a visão da obra do autor como «nova» e «única», exclusivamente derivada da capacidade individual – a originalidade, criatividade e génio – como Abrams reitera:

These conditions of the literary marketplace fostered the claims by writers to possess originality, creativity, and genius, resulting in literary productions that are entirely new; (...) Historians of authorship point out that the most emphatic claims about the genius, creativity, and originality of authors, which occurred in the *Romantic period*, coincided with, and was interactive with, the success of authors in achieving some kind of copyright protection of an author's proprietary rights to the literary work as the unique product of his or her native powers.

(*Idem.*)

A designação de obra «nova» e «única» está estritamente ligada à invenção de novas fórmulas artísticas. A inovação de Blake, referente à impressão simultânea de texto e imagem na mesma página, resultaria na produção de livros sem precedentes na época («(...) who [the Author, William Blake] has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, *than any before discovered*(...)», («To the Public», E692. Itálicos nossos).

O carácter único da sua produção seria, ainda, reiterado pelo facto de ser o artista a produzir as suas tintas, a desenhar e a colorir as respectivas gravuras, tornando inigualável cada exemplar dos seus livros. Desta forma, a originalidade dos livros que apresentava afiguravam-se a Blake como uma futura afirmação de sucesso, como homem de génio (assegurando um lugar na elite cultural sua contemporânea), assim como uma fonte de dividendos económicos (reduzindo as despesas de produção através do seu método, permitindo assim um maior lucro na venda das obras) – garantindo essa originalidade uma contínua venda de exemplares. O autor obtinha, deste modo, a recompensa devida, no plano sócio-económico. Blake não aceitava subscrições dos seus trabalhos, tal era a certeza que tinha em relação ao seu triunfo no mercado. O controle directo e inflexível sobre todas as etapas de produção e distribuição dos livros, excluindo quaisquer intermediários, assegurava, simultaneamente, a fidelidade do trabalho segundo os termos do autor, tal como o controle dos custos e venda do objecto artístico. Estas características reforçam a ideia de autoridade e posse de Blake, como autor, sobre o trabalho intelectual e a reprodução material.

O Romantismo é, como observámos, considerado como o período exponencial da afirmação do «autor», como indivíduo detentor de originalidade, criatividade, e génio. No artigo intitulado «Author», no livro *Critical Studies for Literary Study* (2ª ed., 1995), Donald E. Pease caracteriza-o de uma forma que muito tem a ver com a definição dentro deste período, e que encontra paralelo em Blake, como podemos observar:

In common usage *the term “author”* applies to a wide range of activities. It can refer to someone who starts up a game, or invents a machine, or asserts political freedom, or thinks up a formula, or writes a book. Depending on the activity and the application, the term *can connote initiative, autonomy, inventiveness, creativity, authority, or originality. A common procedure whereby an anonymous agent turns into an individual binds the term to these different activities.*

(Pease: 1995, 105. Itálicos nossos.)

Seguindo os parâmetros de «To the Public», a definição de Blake como «artista total» encontra equivalente na definição de autor de Pease. A *iniciativa*<sup>40</sup> do autor está patente na elaboração do prospecto e em dar a conhecer a sua obra ao público («The following are the Subjects of the several Works now published and on Sale at Mr. Blake's, No 13, Hercules Buildings, Lambeth. (...)», «To the Public», E692), ao passo que tenta uma *autonomia* tanto processual, quanto ao nível da acessibilidade e venda do objecto artístico («(...) the Author who has invented a method of Printing (...) and offer them [his works] to sale at a fair price.», *Ibidem*, E692-693). A *capacidade de invenção* manifesta-se no método inovador de impressão («(...) a method of Printing both Letter-press and Engraving (...), *Ibidem*, E692), que assegura a *criatividade* baseada numa obra que assimila o poeta e o gravador/pintor («If a method of Printing which combines the Painter and the Poet is a phenomenon worthy of public attention (...) the Author is sure of his reward.», *Idem*). A *autoridade* do autor sobre a sua criação encontra-se no controle de todas as fases que acompanham, do início ao final, o processo artístico. A *originalidade* consiste no aglomerar de todas estas características, numa tentativa de libertação da obra e do autor do monopólio ou influência directa dos círculos económicos ou intelectuais («No Subscriptions for the numerous great works now in hand are asked, for none are wanted;», *Ibidem*, E693), ao passo que enfatiza a posse intelectual e material da sua obra («but the Author will produce *his* works, and offer them to sale at a fair price.», *Idem*. Itálico nosso).

Após este percurso, podemos afirmar que a caracterização do autor, nesta época, ganhava contornos mais próximos de como Abrams a defende na nossa contemporaneidade. Este (o autor) sofre uma individualização assente no intelecto e capacidade criativa, tal como adquire posse sobre o objecto artístico finalizado e posto à venda no mercado, através dos direitos de autor. Consideramos, desta maneira, que a aceção de «autor» se centralizava, por esta altura, no indivíduo criador, dado que o produto do seu intelecto era uma afirmação do «Eu» individualizado e das suas capacidades. A materialização do exercício realizado, na forma de livro, conferia-lhe um *status* pessoal, mediante a aplicação das suas faculdades e da originalidade da obra, assim como a popularidade inerente às vendas desta. A partir deste ponto, podemos partir para a discussão encetada a partir dos anos sessenta do séc. XX, fulcral para a definição actual de «autor».

---

<sup>40</sup> Como em relação ao critério utilizado nas citações, os itálicos inseridos em corpo de texto são utilizados para enfatizar determinadas palavras.

\* \* \*

Com o modernismo literário (c. início da década de 20 do séc. XX), surgem as teorias sobre a impessoalidade do autor em relação à criação artística, especialmente encabeçados por T.S. Eliot e pelos adeptos do *New Criticism*. Como diria Flaubert: «'[t]he author in his work ought to be like God in the universe, present everywhere, and visible nowhere'» (*Apud* Burke: 2006, xxiii). Da mesma forma, Eliot defende que o artista deveria separar a sua personalidade e sentimentos pessoais da mente criativa («[poetry] is not the expression of personality, but an escape from personality» (*Idem*). Ao mesmo tempo que ataca o Romantismo, isola a obra do autor, embora advogue que o seu toque esteja sempre presente (afinal, é uma criação do mesmo). O *New Criticism* coloca a questão da impessoalidade do «autor» de outro modo: a ênfase é colocada não no acto da escrita, mas no acto da leitura, e nas respostas e consequências que daí advêm, criando um efeito. Ao recusar um modelo de literatura como auto-expressão do autor, exclui-o, simultaneamente preservando a autonomia do texto. Esta autonomia do texto em relação ao «autor», cria um afastamento do «Eu» criador do período romântico, assim como sugere a sua erosão, a qual será levada a cabo na teorização mais concreta de Barthes e de Foucault. A ideia modernista em que o texto existe e sobrevive sem o seu «autor» é mais explícita no ensaio de Barthes, que analisaremos de seguida.

Roland Barthes (1915-1980), escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês, no ensaio de 1968, «La mort de l'auteur», vem afirmar, como o título indica, a «morte do autor». Tal declaração sugere a erosão do autor como indivíduo, e da unicidade no que respeita à sua obra, assim como vem pôr em causa a legitimidade do carácter criativo e da sua identidade. No entender do crítico, esta última perde-se no próprio acto de escrita, tal como afirma: «L'écriture, c'est ce neuter, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.» (Barthes: 1968, 63). Na verdade, a ênfase é colocada no texto e não em quem o escreve, o símbolo<sup>41</sup> substitui o autor. Ao não agir directamente

---

<sup>41</sup> Por símbolo, entenda-se o que Griffith menciona, de acordo com a relação deste com a literatura, em *Writing Essays about Literature*, «Interpreting Fiction»:

Words, for example, are symbols. But in literature, a *symbol* is an object that has meaning beyond itself. The object is concrete and the meanings are abstract.(...)

sobre o real, este (o autor) limita-se a relatar factos, obliterando-se assim do objecto artístico, restando, em última instância, apenas o texto. A escrita passa a ser o único acto *real*, e o texto, o único sobrevivente dessa acção – o que é explicitado, desta forma, por Barthes:

«Sans doute en a-t-il toujours été ainsi: dès qu'un fait est *raconté*, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le reel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence.»

(Barthes: 1968, 63.)

Em clara oposição ao carácter individual do autor no Romantismo, Barthes afirma que o «Eu» não passa de sujeito, quando incluído num texto, ou seja, não se refere a uma entidade/pessoa, mas puramente a uma construção linguística que nada tem a ver com o escritor, pois este é apenas «aquele que escreve», e que escapa, como indivíduo, desta acção:

(...) linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*: le langage connaît un «sujet», non une «personne», et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire «tenir» le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.

(Barthes: 1968, 66.)

Desta forma, é posta em causa a propriedade autoral: («(...) la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire;» (Barthes: 1968, 64). Se o que prevalece com a escrita é o texto («(...) c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur;», *Idem*), e o autor passa a mero escritor (agente) («écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable (...), *Idem*), pelo que o símbolo ganha toda a importância («(...) atteindre ce point où seul le langage agit, «performe», et non «moi»:», *Idem*), então o texto ganha autonomia total face ao autor («(...) consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture», Barthes: 1968, 65).

Passámos, então, da importância do autor (no período clássico), ao enfatizar do papel do escritor (na Idade Média), a um apogeu do «autor» individualizado (no Romantismo)<sup>42</sup>,

---

Symbols, however, are not metaphors; they are not analogies that clarify abstractions (...). A symbol (...) is a concrete object with no clear referent and thus no fixed meaning. I instead, it merely suggests the meaning and, in an odd way, partly *is* the meaning.

(Griffith: 2011, 76)

<sup>42</sup> Para melhor compreendermos a acepção do termo «individualizado» no período Romântico, leiamos a seguinte passagem, de *Romanticism and Transcendentalism*: «Romanticism asserted the



e da obliteração deste em função da autonomização do texto (com o Modernismo e a discussão teórica de Barthes). Porém, este último vai mais além, ao situar o espaço textual no leitor. Nega, simultaneamente, a originalidade tanto do escritor quanto do texto. As palavras fazem parte de um dicionário composto, as quais se explicam umas pelas outras, até à sua exaustão:

(...) *l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel*; (...) la «chose» intérieure (...) n'est elle-même qu'*un dictionnaire tout composé*, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment (...)

(Barthes: 1968, 67. Itálicos nossos.)

Como dirá Barthes, o desaparecimento da originalidade textual e a sua deslocação em direcção ao público estão interligados com plataformas e correntes culturais, expressas nas camadas de citações, crítica e múltiplas interpretações das quais os textos se compõem e das quais são alvo, adquirindo uma múltipla diversidade interpretativa no espaço do leitor:

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le «message» de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle: *le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture*.

(Barthes: 1968, 67. Itálicos nossos.)

Antecedendo Foucault e a «author-function», o crítico atribui ao leitor diversas funções, perante a autonomização do objecto artístico num contexto estritamente textual: será o leitor/receptor quem dará consistência, significado e unidade a um texto composto por múltiplas escrituras, como Pease observa: «By the “author”, Barthes means the demands – *for psychological consistency, meaning, unity* – *that an autonomous subject would exact from a textual environment*.» (Pease: 1995, 112). O espaço do leitor dá origem a novos textos, ao recepcioná-los e reconstituí-los, na sua multiplicidade referencial (do leitor e texto): («un texte est fait d'écritures multiples (...) mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur (...) c'est le lecteur.» (Barthes: 1968, 69). De certo modo, dá-se um retorno aparente a determinadas características do Romantismo, e do «Eu» como (re)criador de um texto, fixado agora no leitor e não no autor. Contudo, o «Eu» do leitor que cria o texto não é pessoal (uma vez mais), apenas um

---

power of the individual and marked an era characterized by an idealization of the individual. (...) In the art world, romanticism marked a fascination with the individual genius, and elevated the artist, philosopher, and poet above all others.» (Ladd, Phillips, Meyers: 2010, 4)

espaço no qual são integrados os traços que constituem a escrita, segundo o próprio Barthes:

(...) l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle: le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblés dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.

(Barthes, 1968, 69.)

Em 1969, (um ano após a publicação de «La mort de l'auteur») Foucault escreve o artigo «What is an Author», onde recomeça a controvérsia entre pós-estruturalistas e historicistas, no que diz respeito à função do autor, incluindo-o num enquadramento sócio-histórico. Este crítico vai sugerir, tal como Barthes, uma erosão do «autor» face ao texto (discurso), transmutando-o (o «autor») numa função («author-function»). Em última instância, até o texto sofre um desaparecimento em relação ao leitor, visto que é este quem o organiza, segundo a cultura e meio social no qual está inserido, e que define o próprio autor como função.

O termo «author-function», em associação ao discurso, é caracterizado, por Foucault, em quatro pontos. O primeiro dos quais, afirma que o meio social no qual o discurso é produzido é limitado pelos sistemas legais e institucionais («(...) the author-function is tied to the legal and institutional systems that circumscribe, determine, and articulate the realm of discourses;», Foucault: 1969, 134). Neste caso, Blake não se deixa limitar pelo meio ou instituições sociais que o cercam. A época que vive é de grande ebulição política, e onde se dão as revoluções americana, em 1776, e a revolução francesa de 1789. O próprio Blake terá escrito o primeiro livro do poema *The French Revolution* em 1791 (o qual, porém, não foi editado), e era conhecido o seu entusiasmo pela revolução francesa, como Bentley Jr. indica: («Blake, like Wordsworth and Paine and many other Englishmen, saw the storming of the Bastille in Paris in apocalyptic terms as the beginning of a new and better order in Europe.», Bentley Jr.: 2001, 134-135)<sup>43</sup>. Tal é uma das camadas de *Marriage*. Escreve

---

<sup>43</sup> Sobre o carácter dual da posição de Blake enquanto entusiasta da Revolução Francesa, e do cariz autográfico do poema *The French Revolution*, podemos observar a seguinte passagem de Hamblen, em *On the Minor Prophecies of William Blake*:

In *The French Revolution*, deeply as Blake was interested in the actual movement and the ideal hopes that it carried as a human freight, the reader has no feeling that Blake identifies himself with the cause. He is the psycho-analyst rather than one involving his own spiritual destiny at this moment with that of his fellow men. *He stands*, as it were, aloof, like a god who retains the power of comprehending and judging while sympathetically he feels. Perhaps this is the typical attitude of Blake toward human affairs. (...) the human spirit through

ainda outro livro de cariz profético, *America a Prophecy* (c. 1793-1795) enaltecendo a figura de Thomas Paine, com o qual terá estabelecido amizade, e pelo qual nutria profunda admiração: «For Paine the defender of liberty and the enemy of hypocrisy, Blake had the profoundest admiration. ‘Is it a greater miracle to feed five thousand men with five loaves [as Christ did] than to overthrow all the armies of Europe with a pamphlet [?]’ (...)), Bentley Jr.: 2001, 112).

Em segundo lugar, o «author-function» não se manifesta de maneira idêntica em todos os discursos, em todas as épocas, ou mesmo dentro de uma determinada cultura («(...) it does not operate in a uniform manner in all discourses, at all times, and in any given culture», Foucault: 1969, 134). Considerando este ponto, podemos afirmar que Blake define a arte e o autor como intemporais, como exemplifica com Dürer (ver primeira secção), sublinhando a sua transversalidade ao nível cronológico e cultural, se tivermos em conta que as ideias e formas eternas são iguais em qualquer parte e em qualquer idade, mesmo que sejam representadas através de elementos que se refiram à religião:

That the Poetic Genius is the true Man. and that the body or outward form of Man is derived from the Poetic Genius. Likewise that the forms of all things are derived from their Genius. (...) As all men are alike in outward form, So (and with the same infinite variety) all are alike in the Poetic Genius (...) The Religions of all Nations are derived from each Nations different reception of the Poetic Genius (...)

(All Religions are One, E1.)

Quando Foucault, na sua terceira afirmação, fala de uma série de processos complexos que permitem a atribuição da autoridade do autor sobre o acto discursivo, está a referir-se, entre outras questões abordadas no seu artigo, à relação entre o nome do autor e ao que pode ser considerado como sua obra, e ao nome do autor e a pessoa que representa. A concessão da autoridade discursiva e funcional a um autor, não implica o simples facto de o ter produzido («(...) it is not defined by the spontaneous attribution of a text by its creator, but through a series of precise and complex procedures;», Foucault: 1969, 134). O nome do autor surge como descrição de um determinado sentido e características que a sua obra contém, e que permitem ao leitor estabelecer uma ponte entre os textos que o distinguem, associando-o a esse nome. Deste modo, o autor (como indivíduo) sofre uma nova erosão, pois a centralidade é colocada no que o leitor/receptor entende constituir parte da sua obra. Se, como exemplo, fosse provado que a obra de Shakespeare não era da sua

---

great cycles of time, cannot see under an ultimate aspect the failures and the successes of the men of any one generation.

(Hamblen: 1930, 182-83. Itálicos nossos.)

autoria, o seu nome particular, o nome associado à obra e os textos que lhe eram atribuídos, seriam observados de forma diferente, características a que Foucault se refere da seguinte forma:

*The name of an author poses all the problems related to the category of the proper name. (...) Obviously not a pure and simple reference, the proper name (and the author's name as well) has other than indicative functions. It is (...), to a certain extent, the equivalent to a description. (...) a proper name has other functions than that of signification: (...) The proper name and the name of an author oscillate between the poles of description and designation, and, granting that they are linked to what they name, they are not totally determined either by their descriptive or designative functions.*

(Foucault: 1969, 128-129. Itálicos nossos.)

Em oposição ao formulado por Foucault, o nome William Blake descreve e designa a sua obra, de uma forma vincada. A maiusculização da palavra «Author», tal como «Artist», «Poet» e «Musician», empregue por Blake em «To the Public» não é aleatória (ver primeira secção). Blake, ao enfatizar tal termo, coloca em si a aceção de homem de génio, que inventa, cria e exerce autoridade sobre a sua obra. Curiosamente, *Marriage* é o único trabalho que não inclui o seu nome mas, no entanto, na listagem que apresenta em «To the Public», é reclamado como sendo de sua autoria. Algumas das características transversais ao trabalho nos «Illuminated Books», e que contribuem para a associação da sua obra ao seu nome são (entre outros), como já verificámos, a impressão de texto e imagem numa mesma página, um forte predomínio da linha e dos efeitos de coloração, e um método de produção quase artesanal, os quais, conjugados, fornecem um carácter único aos seus livros. Ao nível textual, a criação de um sistema mito-poético próprio («I must Create a System, or be enslav'd by another Mans», Jerusalem: The Emanation of The Giant Albion, 1818, E153) tal como a releitura, reescrita e reapropriação de determinadas escrituras bíblicas (como os «Proverbs of Hell», em *Marriage*), revelam a sua afirmação como «autor», de uma forma muito romântica. Desta forma, Blake define-se como um «Eu», que se afirma e controla a sua obra, não permitindo ser o leitor que organize o seu trabalho, Este apenas recepciona o livro idealizado, executado e vendido pelo «autor», sem existir a hipótese de subjectividade em relação ao criador e ao objecto artístico, como observaremos.

Por fim, segundo Foucault, a função do autor e do seu discurso não pode ser atribuída a um «indivíduo», pois o seu resultado é uma variedade de «egos» e de posições subjectivas que podem tomar lugar em qualquer pessoa («(...) it does not refer, purely and simply, to an actual individual insofar as it simultaneously gives rise to a variety of egos

and to a series of subjective positions that individuals of any class may come to occupy.», Foucault: 1969, 134). Deste modo, a autoria de uma obra não pode ser atribuída a um indivíduo, abstraindo a sua personalidade do acto de criação artístico. Suportando-se na ligação da morte do autor ante o objecto por si criado («(...) the link between writing and death manifested in the total effacement of the individual characteristics of the writer;», Foucault: 1969, 126), e retomando a ideia de Barthes, Foucault irá destacar como os diferentes «egos» do autor o obliteram do texto.

Dando, como exemplo, um tratado matemático, este crítico separa três «egos» distintos: Um primeiro, que conclui uma demonstração dentro do corpo de texto («(...) the “I” who concludes a demonstration within the body of the text.», Foucault: 1969, 134). Blake conclui a demonstração das suas ideias no texto/imagem que produz, controlando-o ferreamente. Veicula o que deseja, conotado com o seu génio e intuito pessoal, não desejando uma explicação da sua obra, pois, segundo o mesmo, a capacidade de cada humano (através do «Poetic Genius») será suficiente para entender, de forma concisa, o seu trabalho, não existindo lugar para a subjectividade (como afirmado anteriormente), ponto também visado por Foucault.

Um segundo «ego» do autor, segundo a formulação do crítico, será o que fornece os dados e instâncias possíveis para que outro indivíduo possa exercer as mesmas formas de operação e atingir os mesmos resultados que o primeiro «ego» («(...) the latter indicates an instance and plan of demonstration that anyone could perform provided the same set of axioms, preliminary operations, and an identical set of symbols were used.», Foucault: 1969, 134). No caso de Blake, este não fornece ferramentas nem a explicação das ideias inerentes à sua obra, que permitiriam a outro «autor» atingir os resultados dos seus trabalhos, assim como nega, de modo imperativo, uma metodologia aplicável à sua obra, que não seja a sua. No entanto, como veremos, o artista não está livre de contradições.

As sugestões de Rev. Dr. Trusler, mencionadas em cartas de Blake para este («To The Revd Dr Trusler», 1799, E701 e «[To] Revd Dr Trusler», 1799, E702-703), sugerem ao artista que siga o estilo de outro escritor, com o intuito de clarificar as suas ideias, o que o autor imediatamente coloca de lado, relevando a sua independência e génio artístico, dos demais autores: «([I] resolved to shew an independence which I know will please the Author better than slavishly following the track of another however admirable that track may be (...)», *Idem*. No campo pictórico, no entanto, Blake admite fazer concessões, ainda que com alguma apreensão. Nomeadamente, o artista afirma que não encontra obstáculos que o impeçam de reproduzir obras de outros autores (o que limita a sua capacidade

inventiva), como refere: «I have no objection to Engraving after another Artist.» («[To] Revd Dr Trusler», 1799, E703). Desta forma, Blake abdica, de certa forma, da acepção de si próprio como Artista com «A» maiúsculo, para encarar uma outra forma da sua arte, com «a» minúsculo, como definidas por Mitchell (ver primeira secção), ou seja, abdica da sua capacidade inventiva em função do seu ofício e das encomendas inerentes ao mercado onde está inserido.

Do mesmo modo, afirma que não pretende ser um pintor, a menos que surjam encomendas de pinturas (outra contradição, se tomarmos em consideração a concepção de Artista (com «A» maiúsculo, seguindo a definição de Mitchell) e a maiusculização da palavra «Painter» em «To the Public» (ver primeira secção), mas sim prosseguir a sua carreira como gravador. Não deixa, contudo, de afirmar que o seu método de impressão, de acordo com as ideias originais para as gravuras por si idealizadas, reduziriam os custos de venda, como podemos observar:

To Engrave after another Painter is infinitely more laborious than to Engrave ones own Inventions. And of the Size you require my price has been Thirty Guineas & I cannot afford to do it for less. (...) *I could do at least Six times the quantity of labour in the same time which will account for the difference of price* as also that Chalk engraving is at least six times as laborious as Aqua tinta. (...) *Engraving is the profession I was apprenticed to, & should never have attempted to live by any thing else* if orders had not come in for my Designs & Paintings, (...) *Thus if I am a Painter it is not to be attributed to Seeking after. But I am contented whether I live by Painting or Engraving*

(«[To] Revd Dr Trusler», 1799, E703. Itálicos nossos.)

Outra sugestão que Trusler apresentaria (em estrita relação com o domínio do texto/imagem, exercido pelo autor William Blake), seria a suposta necessidade deste fazer-se socorrer, para proceder à clarificação de certas passagens do seu trabalho, de outro autor («You say that I want somebody to Elucidate my Ideas», «[To] Revd Dr Trusler», 1799, E702). Esta elucidação teria em conta, obviamente, o público receptor da sua obra, e a apreensão do objecto que Blake idealizara e materializara. O artista declina, igualmente, esta sugestão – no seu entender, a sua obra, tal como fora conceptualizada, pode ser apreendida por todos aqueles cujo intelecto (através do «Poetic Genius») e sensibilidade sejam superiores (mais uma marca do período romântico), criando um público-leitor de eleição, comparável e digno da grandiosidade dos trabalhos por si apresentados (reforçando o «Eu» criador com o génio artístico): («(...) you ought to know that What is Grand is necessarily obscure to Weak men. That which can be made Explicit to the Idiot is not worth my care.», *Idem*. Podemos regressar, assim, a «To the Public» no assumir de Blake da magnificência do seu trabalho:

(...) who [the Author, William Blake] has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a *style* more ornamental, uniform, and *grand*, than any before discovered, *while it produces works at less than one fourth of the expense*.

(«To the Public», 1793, E692. Itálicos nossos.)

Não existe uma descrição detalhada do processo de «relief etching» utilizado por Blake, nas palavras do autor. O texto mais aproximado à sua execução encontra-se na gravura 15 de *Marriage*, a qual não faz referências técnicas ao método de impressão. Este seria relatado, decodificado ou redescoberto por biógrafos do autor, ou por académicos do séc. XX e XXI, tal como Viscomi, o qual escreve o livro *Blake and The Idea of a Book* em 1993, partindo da emulação da prancha 10, também de *Marriage*. Sendo um processo de invenção e aplicação exclusivos de Blake, só através de um estudo *a posteriori* foi possível descobrir todas as particularidades. Uma vez mais, destaca-se a unicidade e associação de um método com um objecto artístico único.

O terceiro «ego» do autor apontado por Foucault, analisa os resultados da sua investigação, assim como os obstáculos, os resultados, e futuras linhas de estudo («(...) one who speaks of the goals of his investigation, the obstacles encountered, its results, and the problems yet to be solved and this “I” would function in a field of existing or future mathematical discourses.», Foucault: 1969, 134). Blake nunca terá escrito um texto teórico em relação à sua definição de arte, ou à sua execução como poeta, pintor, gravador ou músico. As informações que dele podemos retirar, respeitantes a estes aspectos, encontram-se na sua correspondência e nos prospectos dirigidos ao público (como em «To the Public»), ou numa análise académica dos seus trabalhos. A única interpretação escrita por Blake em relação a uma das suas obras é, exclusivamente, a de *A Vision of The Last Judgment*, em [DESCRIPTIONS OF THE LAST JUDGMENT], 1808, E552-566.

Ainda segundo Foucault, não existe uma unidade, mas sim uma separação dos egos, através dos diferentes tipos de discurso, na acepção do termo «author-function», como por si indicado: «(...) the “author-function” in such discourses operates so as to effect the simultaneous dispersion of the three egos.», Foucault: 1969, 134. Contrariamente a esta afirmação, Blake não sofre uma desintegração do autor como «Eu», como sugerido pelo crítico. Ao invés, e, novamente, de uma forma muito romântica, funde o «Eu» que idealiza e escreve a obra, com o «Eu» que a materializa segundo os seus pressupostos e método, e o «Eu» que reflecte, esporadicamente, sobre alguns dos seus trabalhos, sob o seu nome.

Desta maneira, não podemos afirmar que exista uma fragmentação por parte dos «egos» de Blake, mas sim uma constante reafirmação do «Eu» como «Author». Apesar do

estudo sectorial da sua obra, William Blake tem de ser lido na sua totalidade: como quem integra e interliga a imagem com o texto, na compreensão do diálogo entre o Artista e o artesão, e nos traços biográficos (incluindo, obviamente, a sua correspondência) sob os quais se vai definindo como autor, durante a sua vida.

\* \* \*

Sumarizando, William Blake não pode ser encontrado nas definições de autor de Barthes, nem de Foucault. O «autor», segundo a concepção de Blake, não reside no texto em si, nem no leitor, mas sim no «Eu», que se afirma como proprietário legítimo da sua obra e método artístico, ainda que sob a inspiração de Deus. Como inventor, criador, e quem exerce autoridade sobre o trabalho, requer sobre ele a exclusividade tanto intelectual como material, assim como o devido reconhecimento ao nível social e de recompensa monetária.

Á semelhança do desaparecimento do autor no séc. XX, Blake sofre, igualmente uma erosão – não porque lhe falte afirmar-se como o «Eu» criador, como observámos – mas porque o seu próprio curso de aprendizagem o definiu como um «autor» (artista, pintor, gravador) virado para o passado. Uma das suas contradições mais evidentes é a posição que adopta como «secretário» ou mediador, ao passo que, simultaneamente, faz denotar um intuito fortíssimo no que respeita ao controle e o exercício de autoridade sobre a sua criação. Apesar de inventar um método inovador à época, as características que o definem implicam um retrocesso técnico que o transportam para períodos anteriores. Ao tentar executar obras que poderiam ser mais facilmente apelativas a um público (visto serem reduzidos os custos de produção), Blake faz de cada exemplar dos seus «livros iluminados» um objecto inigualável e irreproduzível. Ao manter uma concepção artística única desde a aprendizagem até à sua morte, Blake falha em obter a recompensa sócio-económica que tanto desejava. Do mesmo modo, com a sua morte, perde o controle artístico sobre a reprodução da sua obra, que sofrerá várias compartimentações (entre texto e imagem), alterações (textuais), e transmutações no meio em que será veiculada do *fac-símile* ao espaço virtual). Esta será a «tragédia» de William Blake «autor», o qual cita, a partir de Chaucer:



“Tragedie is to tell a certain story,  
As old as books us maken memory;  
Of hem that stood in great prosperity.  
And be fallen out of high degree,  
Into miserie and ended wretchedly.”

([BLAKE’S EXHIBITION AND CATALOGUE OF 1809], E534.)

### 3. Do Autor à Edição em *The Marriage of Heaven and Hell*

The Illuminated Books are printed in Colours, and on the most beautiful wove paper that could be procured.

No Subscriptions for the numerous great works now in hand are asked, for none are wanted; but the Author will produce his works, and offer them to sale at a fair price.

(«To the Public», 1793, E693)

Um dos tópicos relacionados com as várias edições de *The Marriage of Heaven and Hell* prende-se, numa primeira fase, com a fixação do texto. Nesta primeira instância, cria-se uma separação deste da imagem, adoptando-se critérios estritamente textuais, para uma standardização da obra de William Blake. Não se deixa de tentar interligar, contudo, de uma forma pouco aprofundada, as implicações das imagens na leitura do texto (e vice-versa). Já, nestas primeiras edições, existia a consciência da necessidade de exercer uma crítica que compreendesse as vertentes textual e pictórica, nos trabalhos de Blake, seguindo a aceção do autor como «artista compósito»<sup>44</sup>.

As edições textuais de referência da obra completa de Blake (comummente utilizadas) são as de Keynes ([1925], 1957, 1966), e de Erdman ([1965], 1982, 2008). Existem também, a um nível secundário, as edições de Stevenson (1971) e a edição da Norton Critical Edition, de Mary Lynn Johnson e John E. Grant como editores ([1979], 2008).<sup>45</sup> Refira-se que a edição de Johnson/Grant não inclui a obra integral do autor, mas apenas uma selecção de textos. Estas edições contribuem, em boa medida, para uma leitura mais padronizada do texto de Blake. Apoiando-se nos exemplares originais sobreviventes, encontram-se apetrechadas de notas e comentários, cuja finalidade é permitir uma leitura e interpretação menos críptica do texto e imagem, aos níveis contextual e semântico.

Ainda em relação à problematização textual da obra de Blake, *Blake Books* (Bentley Jr.: 1977), pelas suas características, é um estudo empírico e incontornável, que se debruça sobre vários aspectos da obra do autor, entre os quais: as várias edições dos seus trabalhos;

---

<sup>44</sup> Mitchell define o termo «composite art», em «Blake's Composite Art», do seguinte modo: «(...) composite art, a single, unified aesthetic phenomenon in which neither form dominates the other and yet in which each is incomplete without the other.» (Mitchell: 2006, 138)

<sup>45</sup> No respeitante às edições standardizadas e mais commumente utilizadas, ver *The William Blake Archive*, «Standard and Useful Editions», 17 Agosto 2010.

as reproduções de desenhos e ilustrações; as gravuras impressas pelo artista para «livros comerciais»; a informação sobre catálogos e bibliografias respeitantes a Blake; a hipotética biblioteca do autor; e uma listagem dos estudos biográficos e críticos sobre ele efectuados. Remetendo-nos para o nosso trabalho, os exemplares e publicações de *Marriage* são listados e acompanhados de comentários, os quais não só fornecem dados factuais sobre a composição e datação dos exemplares e edições, mas também reflectem sobre a importância destes, dentro do contexto dos estudos blakeanos.

De *Writings of William Blake* (1925), por Keynes, Bentley Jr. afirma, em *Blake Books*, que esta primeira edição é a primeira a tentar uma verdadeira interpretação da obra de Blake, incluindo, pela primeira vez, a correspondência, marginália, e os poemas *The French Revolution* e *Vala*:

(...) annotated catalogues of William Blake's writings in illuminated printing, in conventional typography and in manuscript, and reprints thereof, reproductions of his designs, books with his engravings, catalogues, books he owned, and scholarly and critical works about him

(Bentley Jr.: 2001)

. Esta seria a edição mais autoritativa e compreensiva da obra do autor, durante aproximadamente trinta anos, até à publicação de *The Complete Writings of William Blake with All the Variant Readings*, em 1957, pela Nonesuch Press, também dirigida por Keynes. Esta edição foi re-impressa em 1966 pela Oxford University Press, sendo, a par da edição de Erdman, a obra com a qual se elaborou a concordata *A Concordance to the Writings of William Blake* (1967), em dois volumes, pela Cornell University Press (Bentley Jr.: 1977, 39), sob a direcção de Erdman.

A publicação de *Blake Complete Writings* (1966), pela Oxford University Press, é, como já referido, uma versão actualizada de *Writings of William Blake* (1925), acrescentando alguns textos descobertos à data, tal como *Descriptive Catalogue* (1809), assim como algumas cartas e adendas à marginália do autor. Ao nível textual, foram efectuadas algumas correcções a variantes de edições anteriores, de forma a restaurar, tanto quanto possível, a fidelidade em relação às fontes originais. A sequência pela qual os textos são organizados é estabelecida de forma cronológica, replicando a edição de 1925 (em contraste com a re-edição de 1927, onde estes eram estabelecidos por grupos), com o intuito de demonstrar como o desenvolvimento do sistema simbólico blakeano era

determinado segundo um plano estabelecido. No entanto, a correspondência encontra-se aglomerada num bloco, e não introduzida entre as criações artísticas, na qual difere esta edição da de 1925.

Inevitavelmente, a questão editorial, no que respeita à pontuação, é centro de atenção, tentando Keynes reproduzir as irregularidades, abreviações, e uso de maiúsculas de acordo com as cópias que utilizou como base. Algumas das palavras abreviadas não puderam ser estudadas nos manuscritos originais, pelo que o editor seguiu a reprodução textual de edições anteriores, o que poderá ter induzido em erro a sua reprodução. Keynes, por esta altura, já demonstrava a preocupação de uma leitura da obra segundo o que Blake pretendia – uma interligação entre texto e imagem – pelo que aponta que, tecnologicamente, não existiam condições, aquando desta publicação, para o executar. Remete o leitor, assim, para uma leitura dos *fac-símiles* da obra de Blake, onde estes fossem possíveis achar-se. Os poemas são acompanhados por notas do editor, que comentam determinadas passagens menos explícitas, e apontam versões textuais variantes da sua própria edição.

\* \* \*

Uma das evidências da importância e melhoria do desenvolvimento tecnológico na reprodução da obra de William Blake, tal como da análise em termos da «arte compósita» do autor, é a publicação da Trianon Press de *The Marriage of Heaven and Hell* (neste caso específico, em colaboração com a Oxford University Press), em 1975, com introdução e comentários de Geoffrey Keynes. Para além de *Marriage*, esta editora publicaria *The Emanation of the Giant Albion* (1952), *Songs of Innocence* (1954), *Songs of Innocence and of Experience* (1967), *Europe, a Prophecy* (1969), *All Religions are One* (1970), *There is No Natural Religion* (1971), *The Book of Ahania* (1973), *Jerusalem, LAOCOON. A Last Testament. With Related Works: On Homers' Poetry and On Virgil, The Ghost of Abel* (1976), *The Book of Los* (1976), entre outras.

A ideia a reter desta edição pioneira de *Marriage* é a de que, passados dez anos da publicação de *The Complete Writings of William Blake*, Keynes materializa o que a tendência dos estudos blakeanos afirmava: a necessidade de ler Blake na sua totalidade,

numa componente que abarcasse a vertente pictórica e textual, de modo simbiótico – utilizando, para tal efeito, as vantagens que as novas tecnologias ofereciam.

A inovação em relação às edições anteriores de *Marriage*, consiste no facto de esta edição conter uma reprodução fac-símilada, através de um processo fotomecânico, e a cores, das gravuras do livro. Tal como a publicação de *Songs of Innocence and of Experience*, esta edição foi efectuada com o apoio da William Blake Trust. À sua semelhança, existe uma edição de *Marriage* anterior à de 1975 (também pela Trianon Press), datada de 1960, elaborada a partir do exemplar da colecção Rosenwald.<sup>46</sup> No entanto, neste caso, optou-se por reproduzir o exemplar na posse do Fitzwilliam Museum, dado apresentar um claro contraste – quando comparado com o exemplar anterior – ao nível da cor, propícia para uma cópia mais precisa e apelativa ao público, em geral, como indica Arnold Fawcus, na nota de editor (*Apud* Keynes: 1975, viii). O processo de reprodução é, mais especificamente, a foto-litografia, (no qual foram utilizadas um máximo de sete cores, em algumas gravuras). O resultado obtido com a reprodução através do processo foto-mecânico é considerado, pelo editor, como o mais próximo das gravuras originais (*Idem*). A importância da obra, no contexto do estudo de Blake, e a importância de Keynes na composição desta edição é enfatizada pelas palavras de Fawcus, na mesma nota de editor. Ao encontro da vontade de Blake, demonstrada em «To the Public», expressa-se a intenção de uma maior difusão deste livro (*Marriage*), seguindo o mais proximamente possível a forma como Blake apresentava o seu trabalho, como verificamos na seguinte passagem:

For Sir Geoffrey Keanes this volume has again being a labour of love. Without his advice, encouragement, and patience the project would have foundered. Like him we felt that Blake's message in *The Mariage of Heaven and Hell* was so important and his wisdom so timely that every endeavour should be made to make it as widely available as possible in the form in which Blake intended it to be read.

(*Apud* Keynes: 1975, viii.)

A estrutura desta edição é compartimentada em várias secções. A primeira consiste na apresentação do conteúdo do livro e num breve sumário de cada gravura, ao nível semântico (Keynes: 1975, v-vii), segue-se a nota de editor (de Arnold Fawcus, anteriormente referida, *Idem*, viii), uma introdução (de Keynes), onde *Marriage* é contextualizado na obra de Blake, e onde são mencionadas as suas temáticas e fonte (*Idem*,

---

<sup>46</sup> Para mais informação acerca da publicação de outros *fac-símiles* da obra de Blake, a partir de 1946, ver Bentley Jr.: 1977, 38.

ix-xiv); precedida pelo frontispício de *Marriage*, acompanhado por uma descrição pictórica da gravura (em páginas separadas), onde já se denota uma tentativa de interpretação recíproca entre texto e imagem. Segue-se a transcrição do texto das restantes gravuras, fixado em *The Complete Writings of William Blake*, editado, como vimos, em 1957, pelo próprio Keynes. Nesta edição, contudo, existem algumas exceções em relação à pontuação e à ênfase dada a determinadas passagens, como podemos observar:

*Blake's spelling, use of capitals, and abbreviations have been followed as in his etched plates. His punctuation, however, was modified for the sake of clarity in The Complete Writings of William Blake, edited by Geoffrey Keanes (Nonesuch Press, 1957); and this has, with some exceptions, been followed here. Certain lines have been printed in larger type to follow Blake's emphasis.*

(Keynes: 1975, xxviii.)

Também podemos achar um paradoxo entre o texto original que Blake pretendia veicular, e o texto transcrito por Keynes. O editor respeita o uso de maiúsculas do autor, o que consideramos fulcral em relação ao sentido e ênfase que Blake pretende dar a determinados conceitos (ler primeira secção), mas ao modificar a pontuação, tal como Erdman, procede a uma deturpação do sentido original, com a intenção de criar uma maior clareza do texto, em função do leitor. De forma não tão acentuada, Keynes e Erdman acabam por intervir no texto de Blake, à semelhança de Swinburne ou Yeats, traindo a vontade do autor.

A última secção desta edição é composta pela reprodução pictórica das gravuras, e da sua análise, da segunda à última gravura. Como referido anteriormente, existe um esforço interpretativo no sentido de conciliar o texto com a imagem, na explicação de cada prancha. A descrição das gravuras é apresentada, resumidamente, de três modos: uma descrição pictórica, por vezes acompanhada de uma reprodução maximizada das figuras interlineares que acompanham o texto; uma interpretação contextual e semântica do texto das gravuras; e uma tentativa de conjugação dos dois primeiros. As gravuras não são representadas com a paginação original de Blake, pois são alternadas pelos comentários às pranchas (ou seja, não são apresentadas em sequência), o que confirma uma leitura diferente de um original de Blake – para além do texto – dos significados e correlações inerentes a uma leitura sequencial a partir das próprias gravuras sem remeter o leitor para o comentário ou texto fixado pelo editor.

*The Complete Poetry and Prose of William Blake* (1965), edição com o texto fixado por Erdman, (utilizado na concordância *Concordance to the poetry and prose of William Blake* (1967), a par da edição de Keynes)<sup>47</sup> terá sido o mais utilizado pela crítica actual da obra do autor (no contexto textual). A primeira edição do livro terá sido seguida por uma reimpressão em 1981, e uma segunda edição, alargada, em 1982. Nesta última, também algumas fontes foram alteradas, como, por exemplo, a reprodução da versão Rosenwald da gravura *The Last Judgment* (Erdman: 2008, v). A terceira edição (a qual seguimos no nosso corrente trabalho) contém um novo prefácio por Harold Bloom. Constataremos, então, quais são os conteúdos e características relevantes deste livro, para o nosso estudo, nesta edição.

De acordo com Bindman, existem três diferenças significativas entre *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, de Erdman, e *Complete Writings*, de Keynes. A primeira refere-se à pontuação, a qual se pretende (na edição de Erdman) ser exactamente fiel à deixada por Blake, sem as emendas editoriais que caracterizavam os anteriores trabalhos. Em segundo lugar, a edição de texto baseou-se numa extensiva re-examinação dos livros e manuscritos de Blake, levada a cabo por uma equipa de investigadores (que trabalhavam na concordância de 1967), as quais permitiram a Erdman efectuar várias correcções menores ao texto de Keynes. Por último, a inclusão de «Commentary», por Harold Bloom, permitiu elucidar o leitor através das passagens mais problemáticas da obra de Blake. É também de relevar a qualidade das notas textuais de Erdman.

No prefácio desta publicação, Erdman indica o propósito da revisão que leva a cabo nesta obra: inclui textos inéditos do poeta, assim como tenta elaborar um texto mais simples e menos críptico para o leitor, apresentando variantes ao texto impresso nas gravuras, e passagens apagadas nos manuscritos («This edition of William Blake seeks to supply a sounder and more uncluttered text for reading than has been heretofore available, with a full apparatus of variant and deleted passages for study.», Erdman: 2008, xxv). Estas variantes são da autoria de Blake, as quais mostram o lado do poeta como revisor da sua

---

<sup>47</sup> Como aponta Erdman, a primeira edição de *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (1965) foi elaborada na sequência da composição de um texto estandardizado da obra de Blake, para a concordância composta pela Universidade de Cornell: «This new text of Blake's writings is in large part an outgrowth of six years of labor over perfecting a text for the Cornell University *Concordance to the poetry and prose of William Blake* (published in 1967).» (Erdman: 2008, v).

poesia, indicadoras da intenção de um aperfeiçoamento conceptual do produto final, e não somente uma mediação entre a visão de uma realidade fechada aos sentidos, e a sua transmutação para um objecto artístico («Many of this deleted passages are printed here for the first time and allow us a comprehensive view of Blake as a reviser of his own poetry.», *Idem*). Erdman procura, também, efectuar pequenas correcções textuais, no que respeita à pronúncia e maiúsculização das palavras, ou seja, uma estandardização de acordo com a língua inglesa da nossa época («Most of the corrections of text have been small, corrections of spelling and capitalization and of editorial bracketing or spacing.», Erdman: 2008, xxvii). Temos, portanto, um importante factor linguístico na «adaptação» do texto original a um texto mais aproximado (fonética e ortograficamente) do leitor actual. Mais uma vez, a fonte original sofre alterações que, apesar de serem consideradas mínimas por Erdman, alteram a fidedignidade original da mesma, outro dos princípios que Blake reclamava – a leitura de acordo com o texto original, e a autoridade textual do autor sobre a sua obra. Podemos observar a importância da maiúsculização das iniciais das palavras na primeira secção, pelo que se estas forem alteradas, implicar-se-á que seja atribuído um novo sentido ao texto original de Blake, traindo assim o seu controle sobre os conceitos explícitos no texto.

O grande dilema e «tragédia» das edições de Blake, quando conotados com a intenção de controle, autoridade, e execução do autor sobre o objecto artístico, (como verificámos nas secções anteriores) e a fidedignidade e tangibilidade das edições póstumas da sua obra, são observados por Erdman, sinteticamente, no princípio de «Textual Notes»:

*The acceptance of Blake's poetry as he printed it has been a very long time coming. No English poet has had such absolute control over the formal appearance of his own work, lettering, illustrating, printing, and finishing it in color with his own hands and usually with a particular customer in mind; yet few have had such ill fortune with their work's subsequent publication.*

(Erdman: 2008, 786. Itálicos nossos.)

Segundo Erdman, os textos de Blake teriam sido alvo de alterações com implicações graves na sua leitura e interpretação. Como exemplo, no séc. XIX, cita o controle sobre a publicação por parte de editores/poetas, com as suas ideias próprias sobre «dicção poética» ou estrutural. Entre outros, Rossetti teria refeito frases e títulos ao estilo Vitoriano, Swinburne transformado semanticamente o texto num objecto mais acessível (nas passagens mais difíceis), entre outras deturpações do texto original – o que desafia, uma vez mais, o controle da obra pelo autor, após a sua morte:



*Blake's nineteenth-century editors were poets or poetasters with their own ideas of poetic diction and structure. Rossetti thought nothing of rounding out stanzas, remaking lines and titles, dressing Blake's naked beauty in Victorian garb. Swinburne guessed its way through difficult passages or made the implicit explicit (...) Ellis and Yeats substituted, for example, "shadowy tears" for "shuddering fears" and the latter thought it better to "throw the dust against the wind" than "the sand" – and so on.»*

(*Idem*. Itálicos nossos.)

A pontuação (ou a sua omissão), variando de exemplar para exemplar, ou de edição para edição, sofre igualmente alterações, na tentativa de elaborar de forma mais clara a sintaxe. Assim, a obscuridade e sentido primeiro do autor é dissolvido, na adequação à qual o editor submete o texto, de acordo com a sua própria perspectiva, mesmo quando existe uma tentativa, através da comparação dos vários exemplares, de criação de um sistema de padronização que permita suprir o que pode ser considerado como uma lacuna textual. Nesta perspectiva, o autor também não está isento de erros. Estes podem achar-se nas limitações da própria técnica empregue, assim como no erro do artista que idealiza e executa. Segundo Erdman, cabe ao editor a sua correcção, dentro do que é observável (através da comparação de manuscritos, *fac-símiles*, fotocópias ou originais), e do que é hipotético, tentando sempre manter-se o mais fiel possível à intenção original do autor:

*The goal of the present edition is a text as close as possible to Blake's own, even in punctuation, and with his final or preferred readings separated from earlier or deleted or alternative readings or arrangements. (...) Editing the works that Blake etched and printed himself, but sometimes partially effaced and sometimes rearranged, requires precise transcription but also a recognition of Blake's own scribal errors and of the nature and limitations of his method. For the few works that survive only in conventional typography the editor's task is chiefly to correct, (...) printer's errors that range from the patent to the hypothetical. For the many poems surviving only in manuscript it is a matter of retracing as exactly as possible the successive stages of composition and revision and rearrangement, especially when no final or perfect draft is plainly discernible. For this 1981 edition, several pairs of eyes reading proofs against originals, photocopies, and facsimiles, have considerably increased the accuracy of transcription.*

(Erdman: 2008, 786. Itálicos nossos.)

Como podemos constatar, a edição de Erdman (tal como as outras edições textuais), implicam, pela sua natureza, uma separação entre texto e imagem, fragmentando o conceito de «arte compósita» de Blake, tal como a leitura e assimilação da obra no seu âmbito total. Desta maneira, os comentários de Bloom à obra de Blake assentam numa perspectiva quase exclusivamente poética, ainda que, como Keynes e Erdman, tenha a consciência de que exista a necessidade de se ler e interpretar texto e imagem em simultâneo, segundo a vontade do autor, e seguindo os critérios académicos exigidos pelos

estudos críticos da obra de William Blake, na nossa época, como havia afirmado anteriormente, no seu prefácio a *Blake's Apocalypse*:

*I have slighted Blake's illustrations to his engraved poems, though to do so is to go against Blake's intentions and against what is now the accepted view among Blake scholars. Blake's poems, especially his epics, seem to me the best poetry in English since Milton, but about Blake's illustrations my judgement is uncertain. Some of them seem to me very powerful, some do not; but I am in any case not qualified to criticize them.*

(Bloom: 1965, IX. Itálicos nossos.)

Em resumo, denota-se uma ênfase de Blake como poeta, e uma dificuldade do crítico textual na avaliação do artista enquanto gravador, pintor, ou ilustrador. As técnicas utilizadas pelo mesmo e o seu resultado final escapam à avaliação de um perito em literatura (no caso de Bloom).

Logicamente, a inclusão de determinadas secções na edição de Erdman, tais como «BLAKE'S EXHIBITION AND CATALOGUE OF 1809» (Erdman: 2008, 526-50); «PUBLIC ADDRESS» (Erdman: 2008, 571-81); «THE MARGINALIA» (Erdman: 2008, 583-671); ou «THE LETTERS» (Erdman: 2008, 699-785), serão deveras importante para a obtenção de directrizes relacionadas com o pensamento de Blake, visto serem da sua autoria e constituírem, para além de parte da sua obra, uma fonte a partir da qual poderemos observar algumas características do seu ideário artístico.

Existe, necessariamente, uma interligação entre a «obra compósita» de Blake e o texto analisado. Este é estudado através dos manuscritos sobreviventes do autor, nas suas diferentes versões, na sequência cronológica nas quais são apresentadas, a ordem das pranchas, ou nas variações introduzidas por Blake (textualmente) de uma edição para outra. Devido às dificuldades produzidas pela erosão do tempo, algumas passagens apresentam-se danificadas ou ilegíveis, assumindo o analista a difícil tarefa de discernir o por vezes indecifrável ou de formular hipóteses para o que estaria impresso – alterando uma vez mais as fontes originais. O avanço tecnológico que se deu até ao presente, no que respeita à capacidade de reprodução da obra original de Blake, à análise dos aspectos técnicos, e à sua difusão, sofreu um enorme desenvolvimento, exercendo uma maior abrangência nos estudos blakeanos, como adiante constataremos.

\* \* \*

O ponto de viragem na análise da obra de William Blake dá-se, mais concretamente, em 1993, com a edição integral (entre 1993 e 2000) dos «livros iluminados» do autor, em *The Complete Illuminated Books* (sob a edição geral de David Bindman, em seis volumes, com co-edição e colaboração integrada de vários especialistas, entre os quais Morris Eaves, Robert Essick e Joseph Viscomi – os criadores do *site The William Blake Archive* – especificamente no vol. 3 (1993), o qual integra *Marriage* (exemplar F, na posse de Pierpont Morgan Library, em Nova Iorque.). O produto final desta tentativa de reprodução dos «livros iluminados» de Blake, são *fac-símiles* de qualidade muito superior à anterior edição da Trianon Press, também com a intenção de dar ao leitor a oportunidade de dispôr de uma reprodução dos livros de Blake na sua forma compósita, apelando à fidedignidade dos exemplares originais (seleccionados pelo editor, cumprindo alguns dos requisitos a que Blake se referia no prospecto por nós analisado), e retirando os mesmos das colecções particulares e de museus para o espaço público.

Existe, no âmbito da análise à obra de Blake, uma reintegração dos vários aspectos imagéticos e camadas semânticas que contém cada gravura, e a sua relação com a totalidade do *fac-símile* reproduzido. As componentes textuais, imagéticas, poéticas e históricas sofrem uma aproximação que tentará alargar os horizontes da «leitura» Blakeana, criando um paralelo em relação à composição do próprio autor, e da sua intenção de criar uma obra miscelânea.

A introdução ao *fac-símile* de *Marriage* inclui estes tópicos. Esta é compreendida em seis áreas, nas quais nos são apresentados, entre outros, uma análise crítica e o *fac-símile* do livro: «Plates and Printings» (Bindman: 1993, 113-116); «Contexts and Themes» (*Idem*, 116-129); «The Designs» (*Idem*, 129-140); *The Marriage of Heaven and Hell* (*fac-símile*; *Idem*, 141-193); «Supplementary Illustrations» (*fac-símile*; *Idem*, 194-207); e «Notes to *The Marriage of Heaven and Hell*» (*Idem*, 208-222).

Em «Plates and Printings» (Bindman: 1993, 113-116) problematiza-se a data de produção do livro, servindo os traços e marcas autorais, os processos utilizados na execução do mesmo, e determinados contextos históricos da época (tais como a Revolução Francesa ou a Batalha de Valmy), como forma de identificar correctamente o período no qual *Marriage* foi composto (*Idem*, 114-115). São conhecidos, pelo menos, nove exemplares originais da obra, como Bindman afirma: «By the time of his prospectus of 1793, Blake had already printed at least copies A, B, C, and H (...)», para além dos exemplares E e F (1794), D (1795), G (1818) e exemplar I (1827) (*Idem*, 115). Esta

datação provém da análise das tintas utilizadas na coloração dos trabalhos, mais uma marca do avanço da tecnologia em termos do estudo dos materiais empregues por Blake no seu método de impressão. Será também de salientar o carácter autográfico da obra, visto esta poder sofrer uma alteração da ordem das gravuras, reformulando o sentido ou interpretação das imagens e do texto, mediante a vontade do autor (*Idem*, 116). A preocupação com as características técnicas e particulares de cada edição vai ao encontro da originalidade de Blake enquanto autor (ler segunda secção), debruçando-se a crítica, na actualidade, à análise particular deste enquanto «artista compósito», num estudo sobre os métodos por si empregues e, simultaneamente, contextualizando-o no respeitante às práticas suas contemporâneas.

A secção «Contexts and Themes» (Bindman: 1993, 116-129) explora, como indica, o contexto de *Marriage* na obra e tempo de Blake, assim como fornece informação sobre as diversas camadas semânticas e pictóricas que o livro inclui. Desde a afinidade e subversão dos escritos de Swedenborg, ao tratado filosófico sobre a dicotomia entre Céu e Inferno, e a «teoria dos contrários» blakeana, várias camadas interpretativas são analisadas, de acordo com a estrutura de *Marriage* e as suas alusões aos diversos períodos e influências que terão tido efeito na elaboração do livro. Resumindo, existe a tentativa de viabilizar ao leitor as bases que estariam por detrás do plano filosófico, gráfico (ao nível da execução), histórico e narrativo presente em *Marriage*, atribuindo-lhe desta forma uma ênfase espacial, dado que o livro representa uma súplica do pensamento e execução blakeana, que tanto podem ser achados embrionicamente em trabalhos anteriores, tais como em *All Religions are One*, ou em *There is no Natural Religion*, quanto nos grandes trabalhos proféticos, filosóficos, e épicos que se lhe seguirão, casos de *America, a Prophecy* (1793), *Vala or The Four Zoas* (1797?) ou *Jerusalem, The Emanation of The Giant Albion* (1804 – c. 1820).

Regressamos a uma análise mais sistemática das gravuras em si na secção «The Designs» (Bindman: 1993, 129-140), na qual os aspectos técnicos são interligados com reincidências pictóricas e simbólicas na obra de Blake, tentando, porém, cruzar o «texto» imagético com o «texto poético», reaproximando a obra do seu carácter original. As gravuras são analisadas individualmente, indicando variantes nos diferentes exemplares executados. Fecha-se, assim, a «Introduction» ao *fac-símile* que é, em seguida, reproduzido.

As gravuras fac-símiladas são de excelente qualidade, representadas à escala original, e acompanhadas de uma versão textual a ladear cada uma delas. Mais uma vez, não se reproduz a obra seguindo a paginação original, ou seja, o manuscrito em frente e verso da

página. São também incluídas, no final da reprodução, variantes de outros exemplares, e esboços de *Notebook* de Blake (em «Supplementary Illustrations»), o que permite observar tanto a evolução dos desenhos a partir de esboços, quanto a diferente coloração e aplicação de tintas e texturas, exemplos da liberdade criativa do artista, da unicidade de cada exemplar, e de cada gravura.

A concluir a reprodução do livro, incluem-se notas textuais («Notes to *The Marriage of Heaven and Hell*») em relação às passagens mais emblemáticas ou que apresentam uma análise mais problemática, assim como se esclarecem determinados usos de símbolos ou alusões a passagens bíblicas. São, acima de tudo, notas inerentes a uma análise semântica do texto.

\* \* \*

Da tipografia ao universo digital, num deslocamento do espaço físico para o virtual, a fixação do texto e da imagem sofrem uma alteração total no meio em que são veiculadas. Concretamente, o website *The William Blake Archive*, 17 Agosto 2010) disponibiliza uma grande quantidade de informação, no que respeita à obra de William Blake, contendo numerosos exemplares digitalizados dos seus livros, assim como utiliza novas tecnologias que permitem uma mais profunda análise pictórica e textual da obra do artista. Este arquivo é patrocinado pela Library of Congress e suportado pela Carolina Digital Library and Archives na University of North Carolina em Chapel Hill, E.U.A.. Os seus editores são Morris Eaves, Robert Essick e Joseph Viscomi. Ao nível tecnológico tem a colaboração de empresas como a Sun Microsystems e a Inso Corporation. O texto utilizado a acompanhar as gravuras é o fixado por Erdman, tendo as mesmas notas «explicativas» na relação entre a imagem e a sua componente textual. Para além de fornecer estas informações, a página inicial do *website* apresenta um carácter dinâmico, na apresentação de diversas gravuras da autoria de Blake, aquando da entrada no *site*..

A afirmação que passamos a citar indica um dos objectivos deste *website*, no que se refere à sua intenção, e à qualidade exigida pelos seus editores:

We supply *reproductions* that are *more accurate in color, detail, and scale* than the finest commercially published photomechanical reproductions *and texts* that are *more faithful to Blake's own than any collected edition has provided*.

(*The William Blake Archive*, «About the Archive», 17 Agosto 2010.)

Outro dos objectivos propostos é o da difusão e acessibilidade por parte do público ao trabalho de Blake, numa série de vertentes. Em primeiro lugar, as obras de Blake: os «Illuminated Books», as ilustrações para livros comerciais, pranchas separadas ou em série, desenhos e pinturas, manuscritos e trabalhos tipográficos e materiais relacionados. Esta panóplia de informação, com a inclusão de diferentes exemplares, com a qualidade suportada pelas novas tecnologias, permite ao leitor (ou «internauta») descobrir a amplitude da obra de Blake, e aceder de forma simples e gratuita a trabalhos que anteriormente teriam de ser comprados em livrarias ou de difícil acesso em colecções particulares e em museus. Mais uma vez, apesar do deslocamento físico do livro para um espaço, na verdade, inexistente materialmente, está garantida a « projecção para o espaço», ou melhor, para o público, da obra do autor, numa amplitude que Blake dificilmente imaginaria na sua época. Sendo assim, esta edição é vista como «a fundamental shift in the ideas of “archive”, “catalogue” and “edition” as both processes and products» *The William Blake Archive*, «About the Archive», 17 Agosto 2010).

Será importante realçar novamente o tipo de tecnologia empregue para atingir uma tal mudança, relacionada com os conceitos acima descritos: «a hybrid all-in-one edition, catalogue, database, and set of scholarly tools capable of taking full advantage of the opportunities offered by new information technology» (*Idem*). Contendo ligações que remetem para todos estes itens, a análise e pesquisa relativas a um dos trabalhos de Blake torna-se quase completa, como introdutória, para o interessado, facilitando a investigação, e acompanhando a obra com referências para um aparato crítico seleccionado e, de certa forma, canonizado, sobre o autor, a obra, e um trabalho específico. A hipótese de amplificação das imagens sem distorção visual/gráfica é um dos exemplos da progressão tecnológica e instrumento de estudo das gravuras, visto que nos é permitida uma visualização detalhada, mesmo ao pormenor, de cada uma delas – importante no simbolismo e interpretação patentes nas variações existentes entre uma mesma prancha em diferentes exemplares.

Outra das opções de *The William Blake Archive* é a actualização constante dos trabalhos e materiais relacionados com Blake. Novas informações sobre a sua obra, bibliografia, ou círculo artístico são mencionadas de forma a fornecer ao leitor novos dados que permitam uma mais vasta exploração da obra do autor. Como exemplo, foram recentemente adicionadas as digitalizações dos exemplares B e E de *Marriage* (*The William Blake Archive*, «What’s New in the Archive», 17 Agosto 2010).

Uma ferramenta igualmente importante é a da procura por palavras-chave de texto ou, inovadoramente, de imagens, nos trabalhos representados no arquivo. No entanto, para ter acesso a uma concordância *online*, será de maior utilidade o site *Blake Digital Text*, 17 Agosto 2010), referido na secção «Related Sites» (*The William Blake Archive*, 17 Agosto 2010), onde também podemos encontrar hiperligações para, como exemplo, a revista *Blake/An Illustrated Quarterly*, 17 Agosto 2010), dirigida exclusivamente aos estudos Blakeanos, ou à *Blake Society*, 17 Agosto 2010), dedicada à apreciação da obra do artista. Na secção «About Blake» (*The William Blake Archive*, 17 Agosto 2010), encontramos uma biografia apurada da vida e obra do artista, por períodos de produção artística, acompanhados de imagens relacionadas com Blake, ou representativas dos trabalhos do mesmo na cronologia apresentada, editada por Denise Vultee (em associação com os editores do *site*), encaixando o leitor na era de Blake, no seu contexto sócio-político e cultural. O «Glossary», de Alexander S. Gourlay, explicita a terminologia criada e empregue por Blake na sua obra – não de forma tão extensiva quanto a de Damon em *A Blake Dictionary* (1965), mas de igual importância no contexto do *website*, como arquivo global relativo ao artista. Como corolário desta secção, baseado em textos de *The Idea of a Book*, Viscomi apresenta um extenso artigo sobre as técnicas utilizadas por Blake na elaboração do seu trabalho, ricamente acompanhado por ilustrações, enfatizando o carácter de Blake também como artesão, e explorando o lado mais material e prático do artista como homem do seu tempo, dentro de um círculo de outros ilustradores e gravadores, indicando as suas influências, e associando o seu método à vertente poética em *Marriage*.

«Resources for Further Research» (*The William Blake Archive*, 17 Agosto 2010) é uma secção bastante relevante para a investigação de Blake. Dispondo de uma bibliografia específica e outra geral, indica os trabalhos críticos e biográficos considerados como seminais para um estudo mais aprofundado da vida e obra do artista, tanto ao nível interpretativo, quanto ao filosófico, imagético, histórico e até mesmo esotérico. As «Collection Lists» indicam quais os trabalhos incluídos no arquivo, reproduzidos a partir destas, algo que se poderá encontrar de forma mais extensiva em *The Blake Books*. Por fim, a inclusão do texto integral da obra de Blake por Erdman é uma ferramenta essencial no que respeita à fixação do texto (sem excluir as variantes de Keynes ou Stevenson).

De uma forma geral, o arquivo apresenta-se como uma simbiose de todo o universo Blakeano, de fácil acesso e permitindo ao iniciado ou ao estudioso uma fonte importante de correlações entre os vários trabalhos e o seu aparato crítico, e remetendo o leitor para informação complementar ao site, facilitando a compreensão da obra do artista e a tensão

sempre presente na relação imagem-texto, ao longo de todos os seus trabalhos, para além de oferecer uma visão da produção física e intelectual dos seus livros e ilustrações, sem deixar de parte o contexto e era em que se insere.

Uma das ferramentas mais importantes deste *site*, no contexto desta dissertação, é a que permite ao visitante comparar, em simultâneo, as gravuras de um determinado trabalho (neste caso, de *Marriage*), a partir dos diferentes exemplares digitalizados e integrados no *site*. Na figura abaixo apresentada, como exemplo, podemos comparar simultaneamente a gravura 10 dos exemplares C, E e H.

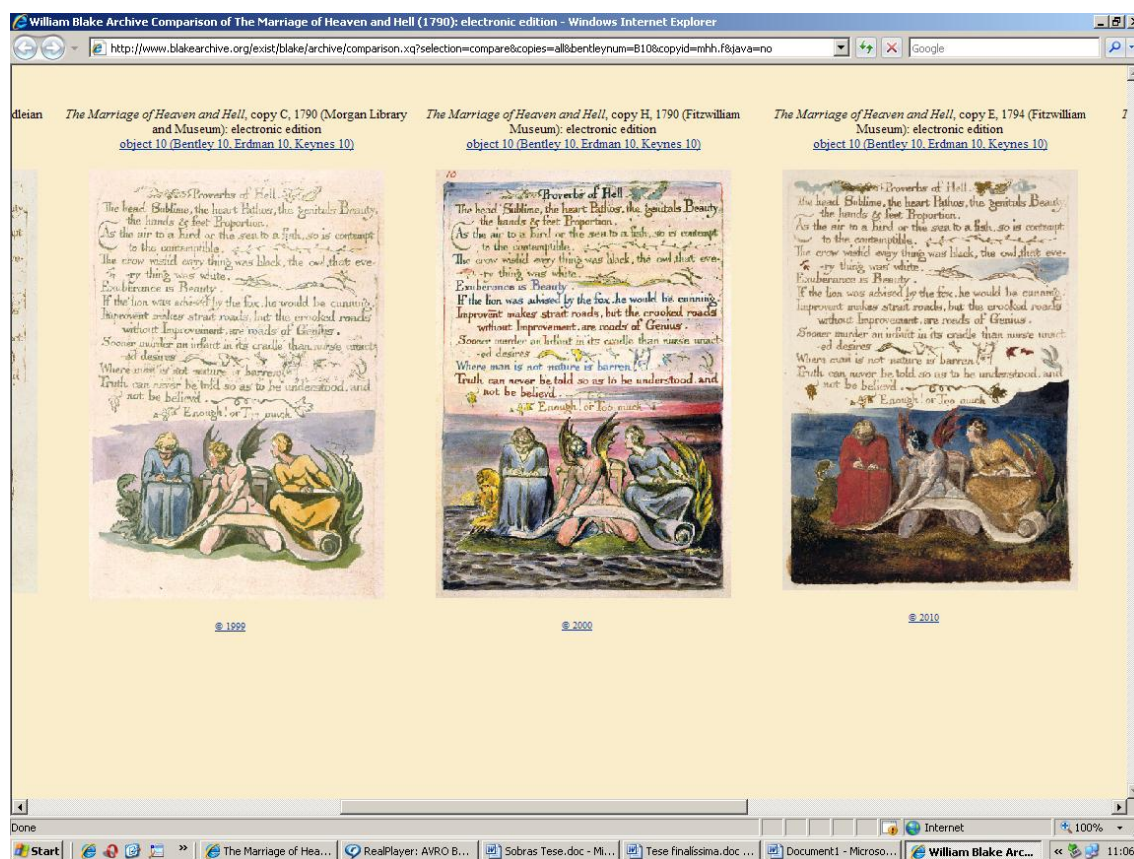
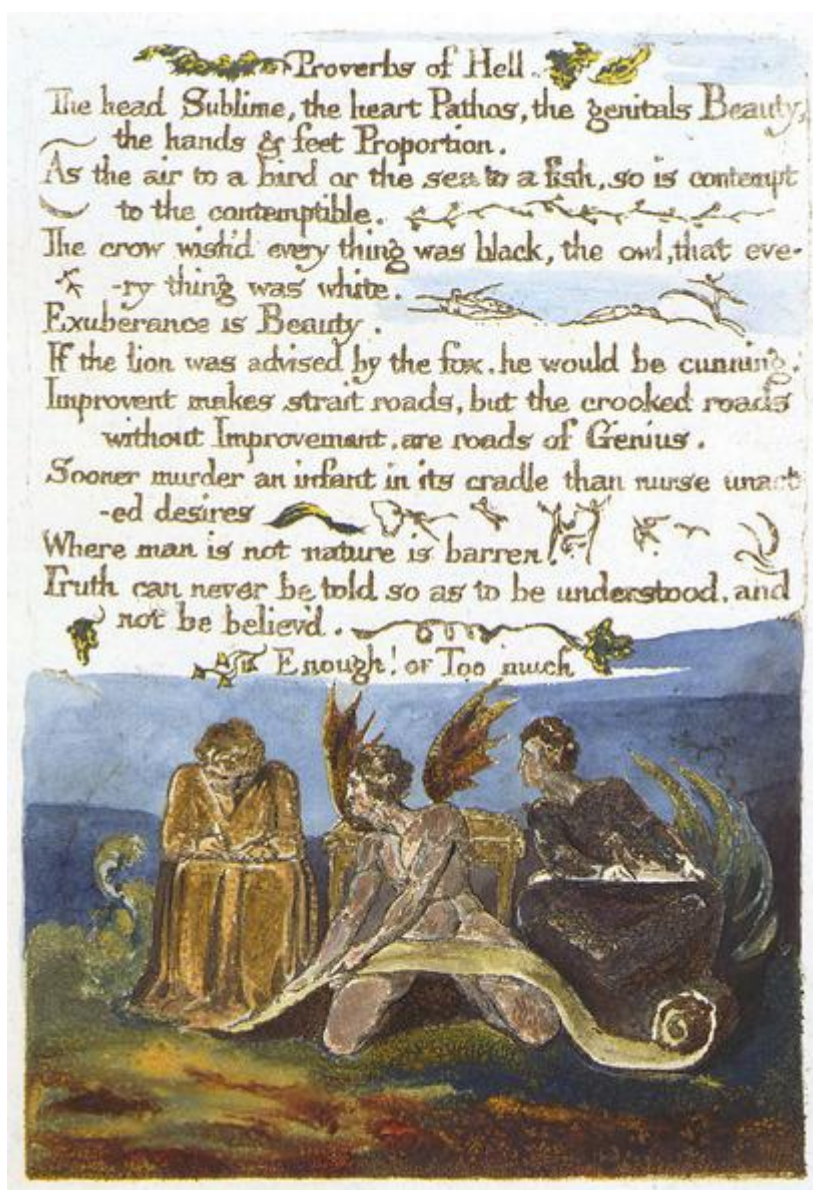


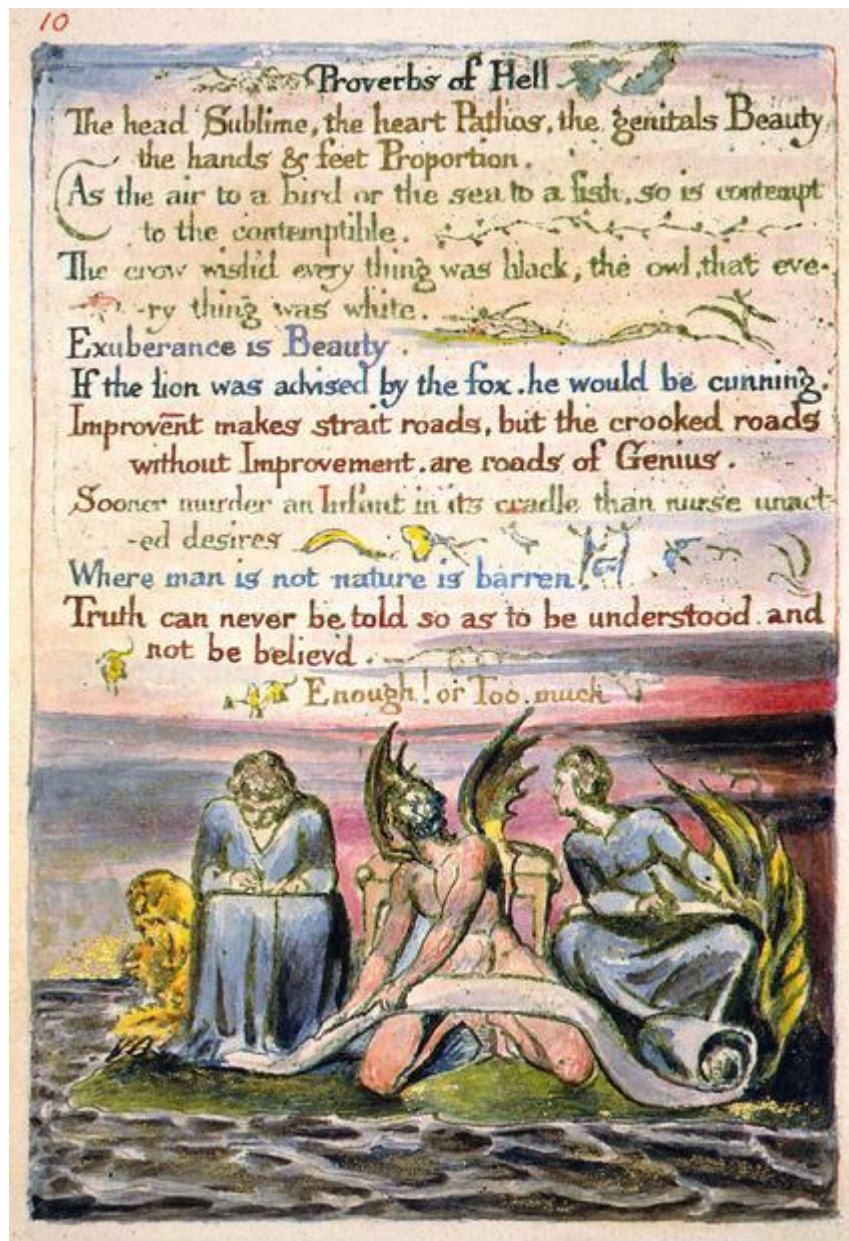


Figura 12



**PLATE 10** from *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93?). Copy F. c. 16.6 x 11.0 cm. and 13.6 x 9.8 cm. Morgan Library and Museum.

Figura 13



**PLATE 10** from *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93?). Copy H. c. 16.6 x 11.0 cm. and 13.6 x 9.8 cm. Fitzwilliam Museum.

O que ressalta, à primeira vista, na análise destas gravuras, é a coloração dada a cada uma. Ao compararmos as figuras 12 e 13 (respectivamente, a gravura 10 de *Marriage* dos exemplares F e H, podemos observar o uso de um mais variado número de cores na coloração do exemplar H. O exemplar F apresenta tons baixos e o texto apresenta-se com a mesma cor. As figuras interlineares e centrais mantêm tons frios, e a superfície na qual assentam as últimas sugere terra (ou ferrugem, no contexto da execução da gravura). Em suma, é uma gravura que emite ao seu leitor/receptor um ambiente soturno, perante um texto semanticamente dinâmico. O exemplar H inclui uma tonalidade mais variada, viva e quente, com um número variado de cores no texto, e uma maior profusão das mesmas nas figuras interlineares e centrais. Em contraste com o exemplar F, a superfície deixa de ser conotada com a terra, para, de forma literal, representar água (ou, mais uma vez no contexto de produção, o ácido a corroer a placa de cobre). Esta maior vivacidade veicula o dinamismo textual, os «provérbios infernais», em toda a sua pujança. É, efectivamente, mais apelativa visualmente. Uma outra diferença entre os exemplares está na numeração da gravura (no exemplar H), enquanto esta é inexistente no exemplar F. Obviamente, tais diferenças colocam a questão da data da elaboração das várias edições de *Marriage*, visto que a coloração difere de livro para livro, e de gravura para gravura. Uma vez mais, estas características acentuam a liberdade artística de Blake que, segundo a sua vontade e inspiração, cria uma intertextualidade e aura únicas em cada gravura e livro por si executado.

Apesar de não ser objectivo deste trabalho a problematização das questões editoriais da obra de Blake, será importante referir alguns aspectos que estão ligados a *The William Blake Archive* e a prévias edições em papel do autor. Por um lado, temos o que podemos apelidar de «dispersão textual», visto que o editor, ao seleccionar os textos e a utilizar critérios por si definidos, dá origem a «novas versões» de um texto original – como tivemos oportunidade de verificar anteriormente – mais especificamente, no caso de Blake, na correcção da sua ortografia e pontuação. Assim sendo, o *website*, baseado na fixação do texto de Erdman, é uma «versão» da obra de Blake, tanto a nível textual, quanto imagético, visto que a mudança de meio pelo qual a obra do autor é difundida dá origem a mais questões ligadas à edição. Esta mudança no meio de edição implica, igualmente, um desfasamento em relação à intenção de Blake, enquanto artista e executor material do seu objecto artístico, como Isabel Lourenço afirma:

O caso concreto de William Blake demonstra como (...) os editores das diferentes edições são co-autores, deturpando frequentemente a “intenção autoral”. O mesmo sucede na edição electrónica: na tentativa de “des-editar” as edições impressas da obra de William Blake utilizando o fac-símile digital, *The William Blake Archive* não consegue deixar de gerar uma edição que também se afasta do original.

(Lourenço: 2009, 182.)

Segundo Lourenço, a edição electrónica é a mais adequada como representação da obra integral do autor (no seu armazenamento e disponibilização), visto que, sendo um «ecossistema vivo», independente da prossecução do trabalho pelos seus actuais editores, acompanha, através da reprodução do *fac-símile* digital, o desenvolvimento de cada «livro iluminado», assim como gera, a partir destes, um aparato crítico proveniente da sua «materialidade cultural, genética, social e tecnológica (...)» (Lourenço: 2009, 247). Remetendo-nos para McGann, Lourenço coloca, também, a questão pós-moderna (e pós-Foucault) da autoridade textual, sendo que, apesar da intenção autoral ainda constituir um acto autoritativo na edição, a tendência é para que esse deixe de ser o único critério pelo qual ela é feita. Desta maneira, o texto sofre o efeito de uma «autoridade relativa», pois a «concepção de autoria de obra [assume-se] como um processo, uma negociação para a qual contribuem várias vozes.» (Lourenço: 2009, 245). Em consequência, deixa de existir um «texto correcto», visto que a autoridade textual deixa de ser um acto solitário (como a intenção autoral original de Blake), para ser um conjunto de actos no plano social (quem medeia o processo de edição, as condicionantes tecnológicas e de mercado, a cultura vigente, entre outros).<sup>48</sup>

Ainda relativamente à autoridade e «intenção autoral», vistos da perspectiva pós-moderna, apoiando-se novamente em McGann, Lourenço vem dar ênfase ao conceito de «variação», que define como «(...) o caso de textos em que, face a múltiplas autoridades, não é possível determinar aquela que corresponde à intenção final.» (Lourenço: 2009, 239). As versões textuais dos textos «originais» sofrem uma instabilidade geradora de novos sentidos, incluída num processo, no qual são significantes o contexto da sua produção, a autor dos mesmos, e o leitor, que «(...) atribui um dado significado à cadeia de significantes. O seu significado é sempre resultado de uma negociação, sendo parcialmente interpretado e parcialmente criado pelo leitor.» (*Idem*).<sup>49</sup> Esta perspectiva, própria de uma

---

<sup>48</sup> Respectivamente à questão da multiplicidade, instabilidade, eventualidade, e o problema da edição, consultar Lourenço: 2009, 239-247.

<sup>49</sup> Para uma leitura mais aprofundada da multiplicidade textual e o conceito de «radial reading», ler *Idem*.

época influenciada pela erosão do autor em função da ênfase atribuída ao leitor, coloca de fora a intenção controladora (final) de Blake. À excepção de uma passagem, em carta a Revd Dr. Trusler, que transcrevemos em seguida, o autor, como vimos, não pretende colocar a autoridade nem o espaço textual no leitor, mas sim centralizá-los no autor William Blake (But I am happy to find a Great Majority of Fellow Mortals who can Elucidate My Visions (...), [To] Revd Dr Trusler August 23, 1799). Este trecho contém, em si, uma ambiguidade: por um lado, Blake aparenta atribuir ao leitor uma interpretação do seu trabalho, através de uma elucidação do mesmo, logo, existe uma reciprocidade entre leitor, trabalho e autor, por outro, Blake poderá estar a afirmar, no contexto das suas («My») palavras e visões, que apresenta ao público, que este terá o génio de entender aquilo que é por si veículado.

Apesar das aparentes vantagens de *The William Blake Archive*, que permitem ao internauta uma maior velocidade na disponibilização da obra do autor (assim como o seu acesso gratuito), e a utilização de ferramentas tecnológicas (que permitem maximizar as gravuras sem distorção da imagem, assim como a comparação da alteração das cores nas diferentes versões de uma mesma gravura ou trabalho) não deixam de existir, no entanto, uma série de contradições, dentro do próprio *site*, em relação à intenção final de Blake como autor da sua obra. A maior dessas problematizações dá-se na perda da *tangibilidade do objecto artístico*, visto que a sua desmaterialização e «des-edição» significa, consequentemente, um afastamento do que caracteriza a obra blakeana, tal como a verdadeira coloração dos seus trabalhos, a qualidade do papel utilizado, o impacto que a interacção entre desenho e imagem, concebidos de forma artesanal têm sobre o manuseador do livro, e até mesmo o odor secular e a sensação espiritual que se pode obter com um livro original, para além de outras questões, as quais Lourenço aponta:

Ao recuperar os originais através das mais fidedignas reproduções e ao incluir informação contextual que permite avaliar a história editorial da sua obra, *The William Blake Archive* afirma-se como um projecto conservador, de recuperação dos contextos históricos de produção e transmissão. Ao mesmo tempo, enquanto meio mais adequado à representação de uma obra complexa que inclui imagens produzidas em vários meios, imagens e palavras, palavras manuscritas e palavras impressas, revela o seu carácter progressista de reconceptualização da materialidade dessa obra num novo contexto tecnológico. *Contudo, apesar de reunir imagem e palavra, dada a especificidade do meio digital e a não transparência da representação, as estratégias de leitura que suscita não se assemelham às desencadeadas pela página iluminada original.* Por outro lado, a importância dos códigos bibliográficos justifica a edição electrónica e faz do arquivo o formato editorial mais adequado a esse fim. *Ainda assim, The William Blake Archive não deixa de se ressentir das limitações inerentes à reprodução de uma obra original ou necessitar de sofrer, ele próprio, um processo de “des-edição”.*

(Lourenço: 2009, 347. Itálicos nossos.)



No respeitante à tangibilidade do objecto artístico em Blake, e o que faz de cada um dos exemplares único e irreproduzível, Robert Essick (um dos editores de *The William Blake Archive*, assim como colaborador em dois volumes da edição fac-símilada da integralidade dos «Illuminated Books», pela Blake Trust, entre os quais figura *Marriage*) aponta várias características, em comparação às edições fotografadas ou fac-símiladas, no livro *Blake In The Nineties*, como passamos a citar:

My first reaction, upon opening the fine vellum binding housing the Rinder *Jerusalem*, had more to do with the collector's sensibilities than the scholar's. I was immediately struck by the difference between what I expected to see, based on the BlakeTrust reproduction, and what I found. I knew the dimensions of the original from Bentley's *Blake Books*, but this relatively abstract bit of information was insufficient to overcome the visual presence of the Trust volume and its close-cropped margins. The reproduction was claustrophobic; the original, with its wide margins, expansive.

(Essick: 1999, 11-12.)

A primeira reacção de Essick no contacto com um livro iluminado original de Blake (no caso, *Jerusalem*) é tactual. O velo que resguarda o livro é o primeiro indicador de uma sensorialidade traduzida no manuseamento do exemplar, e a sua materialidade enquanto objecto físico. Tal é inatingível na edição digital, o que certamente desagradaria a Blake como artesão e gravador, ofício no qual a fisicalidade do objecto é, obviamente, fulcral, e base da sua existência. Este é um dos pontos em que incide a «tragédia» blakeana em termos da autoria e controle total da edição dos seus trabalhos, da maneira que foram conceptualizados. Apesar de Lourenço defender que a imaterialidade do texto digital é apenas aparente, dado que a sua produção implica uma série de processos, à semelhança do texto impresso (tais como o armazenamento de dados, a fisicalidade e utilização de *software* e *hardware*, e o design gráfico, entre outros, Lourenço: 2009, 267-268), é inevitável constatar que o espaço onde o texto se encontra é virtual, e Essick, ao comentar sobre a sensação de ter defronte de si um objecto palpável, vem corroborar essa diferença significativa entre fisicalidade e virtualidade. Valorizando o estatuto da cultura impressa e a sua tangibilidade, Bertrand Gervais critica a banalização do texto em meio digital, o qual, segundo o crítico, dada a sua natureza imaterial, perde o seu valor simbólico, como podemos observar na seguinte passagem:

A text on a screen has almost no value: the mediation by the computer has rendered its presence immaterial. With fragments read on internet sites, this immateriality is characterized by an absence of spatial-time determinations. Where is text? What is the status of what appears on the screen? Instead of a corporeal text, the sheer materiality of page and book, we have the ghost text of cyberspace, a figure as untouchable as it is ephemeral. [...]

(*Apud* Lourenço: 2009, 264.)

A reacção seguinte de Essick está relacionada com a reprodução fac-símilada da Blake Trust, na qual as gravuras estão impressas em folhas de tamanho regular e padronizado, enquanto que o original as inclui em folhas com dimensões muito maiores, onde estas podem «respirar», ou «expandir-se», fornecendo ao receptor da obra uma percepção sensorial compósita muito diferente do contacto com reproduções. Ao mencionarmos o papel do livro original, não podemos olvidar a sua qualidade e secularidade. Verificámos já que Blake procurava o melhor papel disponível no mercado («The Illuminated Books are printed in Colours, and *on the most beautiful wove paper that could be procured.*», («To the Public», E693). As expectativas de Essick são traídas pela reprodução defronte do original, assim como Blake é traído pelas reproduções dos seus trabalhos, visto que não detém o controle dos materiais nos quais são veiculadas. Essick continua a estabelecer uma análise comparativa do original de *Jerusalem*, nas suas palavras:

My next reaction centred on the quality of the printing. From the reproduction I had learned that copy C was a mess, particularly in its second chapter. The whites were terribly ink-splattered, even by Blake's unconventional standards. His occasional attempts to wipe away these blemishes and add a few touches of barely visible grey wash here and there seemed insufficient attempts at correction and improvement. The overall effect remained excessively accidental and disturbingly awkward.

The original immediately gave me a very different impression. What seemed sloppy in the reproduction appeared to be intriguing and less haphazard in the original. Obscuring veils of ink-splatter became intermediate tones. The sheer variety of effects, achieved at both the etching and inking stages of production, now appeared boldly innovative and a challenge to my fundamental conceptions of Blake as a graphic artist. While the context of a linear and primitivist aesthetic remained relevant, the traditions of mezzotint and aquatint suddenly became more companionable than oppositional. I seemed to be holding in my hands a great work of early nineteenth-century *tonal* printmaking.

(*Ibidem*, 12.)

Onde pareciam existir erros irreparáveis (na reprodução da Blake Trust), ao visumbrar o original, Essick apercebe-se que os próprios borrões de tinta deixados por Blake no seu exemplar fazem parte de todo um processo tonal. Estes «erros» na impressão e na coloração não eram corrigidos na sua totalidade, de forma aparentemente propositada. Eles indicavam a singularidade do trabalho de manufactura no processo de criação artístico, e diferenciavam cada exemplar produzido de outro. Dado que a coloração era

efectuada de forma única e diferenciada em cada exemplar, os «erros» serviriam como mais uma marca autoral e, compositamente, mais um elemento na totalidade da gradação tonal. Simultaneamente, a mistura de técnicas utilizada por Blake («aquatint» e «mezzotint»)<sup>50</sup> sobressaem ante os olhos do leitor – a qualidade da impressão afasta-se da mera reprodução fotomecânica, para enfatizar a sua qualidade de impressão original, tanto quanto uma pintura ou gravura originais diferem, em termos qualitativos, e na experiência de quem os observa (especialmente um *connoisseur*), de uma mera reprodução ou, mais particularmente, numa cópia dos mesmos. Finalizando a análise do livro iluminado, Essick afirma ainda:

I did not have a copy of the Blake Trust reproduction with me in Christie's rooms. My first thought was that the photographic process used by the [Blake] Trust had the characteristics of a low-grade xerox, one that converts an image to black and white without intermediate tones. When I did return to the reproduction, my eyes tended to confirm this supposition. But something else happened when I put the Blake Trust volume side by side with photographs of copy C, or even with the reproductions in Christie's catalogue. I could now see in the Trust volume almost everything I had seen in the original. The differences were very slight, once my eyes had been instructed by the original.

My cautionary tale has several morals. One is a fundamental principle of traditional connoisseurship: *study originals, not reproductions*.

(*Idem*. Itálicos nossos.)

Essick, após ser confrontado com o original, regressa à reprodução, enfatizando a qualidade desta, à excepção de algumas particularidades que não estão aí presentes. Ao começar por indicar que os processos fotomecânicos não são fiáveis, pois (no caso) convertem as cores e gradações tonais em preto e branco, para posteriormente serem «decifradas» e reconvertidas novamente em cor, chega à conclusão que a reprodução é fiável, apenas porque «[his] eyes had been instructed by the original» (*Idem*). Desta forma, enaltece o carácter único dos exemplares de Blake, e deste como artista, especialmente ao afirmar que se devem estudar os originais e não as reproduções. Sintetiza, assim, este

---

<sup>50</sup> A diferença entre «aquatint» e «mezzotint» pode ser entendida segundo as definições de Griffiths, as quais podem ser lidas nos excertos abaixo citados. No que diz respeito à técnica de «aquatint», Griffiths caracteriza-a da seguinte forma:

Normal aquatint grounds only produce areas of one tone. They can only produce a gradation for modelling form if the artist burnishes areas down in the manner of mezzotint. Nor can aquatint produce a line. For these reasons it has normally been used in conjunction with etching. A plate is given an etched outline in the usual way, and then a new aquatint ground is laid on top and bitten to the required levels, after stopping out those areas which are to stay white.

(Griffiths : 1996, 90.)



percurso, ao explicitar que, ao ler-se um original blakeano, se dá uma experiência única e irreproduzível, seja em que meio for. A originalidade do artista está, assim, assegurada. Porém, a difusão da «arte total» dos seus trabalhos, sob este ângulo, fica confinada aos museus e a colecções particulares, de acesso muitas vezes difícil. Assim sendo, a maioria do público terá de optar por «ler» a obra do artista em reproduções, sejam fac-símiladas ou digitalizadas. Esta é a principal fonte da «tragédia» blakeana: ao criar uma solução (um método inovador, que combina imagem e texto, por um quarto dos custos de produção), cria outro (a difusão dos trabalhos no seu total esplendor), traindo, assim, a intenção final do autor e o controle sobre a obra, que, como verificámos, acaba por escapar do seu alcance, quase totalmente.

#### 4. Entre Autor e Secretário em Dois Exemplos de *The Marriage of Heaven and Hell*

(...) I dare not pretend to be any other than the Secretary the Authors are in Eternity This Poem [*Milton, a Poem*] shall by Divine Assistance be progressively Printed & Ornamented with Prints & given to the Public- (...) [Letters] 27. “To Thomas Butts”, 1803 (E730)

Figura 14



**PLATE 10** from *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93?). Copy C, c. 16.6 x 11.0 cm. and 13.6 x 9.8 cm. Morgan Library and Museum.

O percurso levado a cabo no presente trabalho conduz-nos a que, nesta última secção, aprofundemos a visão de William Blake como «Artista» e «artista», nas duas acepções da mesma palavra (à excepção da maiusculização, no primeiro caso), seguindo, uma vez mais, as definições de Mitchell (ver segunda secção). Observaremos como Blake-Artista se assume como «secretário», e simultaneamente se conjuga com Blake-artista, o artesão-gravador, fundindo a invenção com a execução, de um modo muito peculiar. Para tal efeito, é necessário que exploremos de forma mais apurada a sua concepção de *Arte*, tal como a do seu ofício (outro tipo de «arte») e do método por si criado e simbolicamente descrito em *Marriage*. Deste livro, retiraremos duas gravuras que ilustram estas facetas sempre em tensão, em plena e constante comunicação.

Na gravura de William Blake acima exposta (uma das duas escolhidas de *Marriage*), como exemplo do que foi descrito nos capítulos anteriores, podemos, logo à partida, verificar a integração da imagem e texto num mesmo espaço. Nesta medida, consideramos que a imagem pode ser «lida» como texto e este «visto» como imagem e vice-versa, num exercício de «arte compósita» criado pelo autor.<sup>51</sup> Quanto à fusão de elementos textuais e imagéticos, Cruden afirmaria: «All agree that it is an admirable invention: To paint speech, and speak to the eyes, and by tracing out characters in different forms to give colour and body to thoughts» (*Apud* Calmet: 1738, s.v. «Letters»). O texto aparece como desenhado, a par das imagens, as quais proliferam através deste, e se expandem até atingirem três figuras centrais no fundo da gravura. Dado o cariz compósito da gravura, convém, neste momento, fazer uma descrição e análise pictórica da mesma.

As figuras menores que estão, como já referido, amiúde do texto, incluem, em primeiro lugar, motivos relacionados com a flora e a botânica. Estas figuras, segundo

---

<sup>51</sup> O termo «arte compósita» (ou «composite art») terá sido cunhado por Jean Hagstrum (segundo Mitchell: 1978, 3, n. 1), em 1964, em *William Blake: Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse*, dando a seguinte definição desta:

Blake's composite form consists of language and design or, more particularly, of (1) *words* that appear as short-lined lyrics, sometimes rhymed; as long-lined prophetic poems, usually in septenary rhythm, never rhymed; and as prose mottoes or aphorisms; and of (2) *designs* that have these constituent elements: (a) color, (b) border, and (c) picture or scene.

(Hagstrum: 1964, 13.)

Demonstrando, uma vez mais, a importância da «teoria dos contrários» no pensamento Blakeano, Mitchell complementa o termo, da seguinte forma:

In general, however, neither the graphic nor the poetic aspect of Blake's composite art assumes consistent predominance: their relationship is more like an energetic rivalry, a dialogue or dialectic between vigorously independent modes of expression.

(Mitchell: 1978, 4.)

Erdman, estão organizadas por contrários, apelando, assim, à teoria homónima de Blake (Erdman: 1973, 180). Na primeira linha, («Proverbs of Hell»), aparecem folhas de videira à direita de «Hell», tal como na linha 17, ligadas a uma vinha entrelaçada. Através do texto, encontram-se outros motivos, tais como um longo ramo com folhas, na linha 5, a seguir a «contemptible». Na linha 17, após «Enough! Or Too much!» reside um pequeno ramo de hera. As palavras «not be believ'd» são flanqueadas por folhas de videira, a segunda das quais está entrelaçada a uma gavinha em curva, sugestiva de uma espiral (segundo sugestões de *The William Blake Archive*). É ainda de referir a planta que se encontra no canto inferior esquerdo da gravura, considerada por Erdman como «a trap-like jaw of vegetation, the *Dionea muscipula* or catchfly shown in Erasmus Darwin's *Love of the Plants* (1789) (...)» (*Idem*), o que indica o conhecimento de Blake deste livro, sendo particularmente importante, para o autor, um conhecimento ao nível da botânica, para a elaboração das suas figuras florais (*Ibidem*, 182).

Em segundo lugar, existem múltiplas figuras humanóides interlineares ao texto. Estas são constituídas por dois grupos, nas linhas 7 e 13. Após o texto, na linha 7, aparece um grupo de quatro figuras. Destas, duas encontram-se voltadas uma para a outra, pairando no ar ou deitadas no chão. Segundo Erdman, estas figuras correspondem, respectivamente, ao corpo e à alma, abraçando-se (*Idem*). A terceira figura, adjacente ao primeiro par, está deitada de costas, num ligeiro declive, o qual faz lembrar uma nuvem. Uma outra probabilidade, segundo Erdman, será a de que esta figura é uma «vegetable infant», ou «cocoon infant», em oposição à videira que subjaz a «the sea to a fish», que poderá ser um tipo de planta marinha (*Ibidem*, 180). À direita, a quarta figura tem os braços elevados horizontalmente, e uma perna estendida para trás. Na linha 13, o segundo grupo de figuras inclui, no canto esquerdo, um humanóide a segurar uma corda ou um lenço. Atrás deste, está uma criança acompanhada de uma mulher e de um homem (assim como dois pássaros), a qual, segundo Erdman, simboliza a alma. A criança segue o homem com a corda (ou o lenço). A oposição dos motivos vegetais reforça a posição intelectual referente aos mesmos – a teoria filosófica dos contrários, considerada como outro dos temas principais de *Marriage*.<sup>52</sup> Estas figuras interlineares constituem, sem dúvida, marcas

---

<sup>52</sup> Em relação a esta doutrina, Nurmi explica:

Spiritual perception will return man to Eden; the doctrine of contraries, the other main theme of *The Marriage*, explains what life will be like there. (...) The theoretical basis for the dynamic creativeness of Edenic “Human” life is stated in essence in another distinction which appears (...) on *Milton*: “Contraries are Positives/A Negation is not a Contrary” (*M33/30* [Epigram]). Or as Blake states in *The Marriage*, “Without Contraries is no

autorais de Blake na gravura. Estas são apelidadas pelo autor como «Infinite Particulars»<sup>53</sup>, como afirmará em carta a Trusler:

But I hope that none of my Designs will be destitute of *Infinite Particulars* which will be present themselves to *the Contemplator* [Público]. *And tho I call them Mine I know that they are not Mine* being of the same opinion with Milton when he says that the Muse visits his Slumbers & awakes & governs his Song when Morn purples the East. & being also in *the predicament of that prophet who says I cannot go beyond the command of the Lord to speak good or bad*

(To The Revd Dr Trusler, 1799, E701. Itálicos nossos.)

O autor contradiz-se ao afirmar que considera «suas» as particularidades que apresenta ao público («mine»), negando este ponto de vista logo de seguida («not mine»). Afirmando-as como de sua invenção, o autor estabelece-se como agente individual no processo de criação do trabalho, reclamando a relevância do autor em relação ao objecto artístico.<sup>54</sup> Ao negá-lo, atribuindo às autoridades bíblicas a sua presença, toma novamente o papel de «secretário», ou agente mediúnico de entidades mais elevadas, excluindo o autor da capacidade inventiva do mesmo.

Como forma de exemplificar, em *Marriage*, esta dicotomia, e continuando a análise desta gravura, destacamos as três figuras preponderantes, no fundo do texto: primeiramente, um demónio, ao centro, que tem a tarefa de instruir as duas outras figuras que o ladeiam. Seguindo o contexto da figura 13, este (o demónio) estará a atingir o fim do pergaminho dos «Proverbs of Hell» (o qual acompanha, paralelamente, a videira em laço). A sua asa direita aponta para «Enough!» enquanto a esquerda (livre e expansiva, como

---

progression. Attraction and Repulsion, Reason and Energy, Love and Hate, are necessary to Human existence” (*MHH3*, p. 69). That is, a Human world must be informed by opposed yet positive and complementary forces which, when allowed to interact without external restraint, impart to life a motion and tension that make it creative. (...) Blake’s contraries neither progress, disappear, nor alternate because they polarize human life. They are cosmic forces to be seen in every “individual”.

(Nurmi: 1957, 556-557, *passim*.)

<sup>53</sup> Ao mencionar os «Infinite Particulars», Blake refere-se aos «Minute Particulars», os quais, segundo Damon «(...) are the outward expression in this world of the eternal individualities of all things (...) As the body is the source of energy (...), so the Minute Particulars are the source of vitality» (Damon: 1979, s.v. «Minute Particulars»). Logo, ao identificar estes «particulares» com a eternidade, simultaneamente projecta-as no infinito, daí a expressão «Infinite Particulars». Dentro do contexto de *Marriage*, representam a força vital da imaginação e da distinção de cada indivíduo, objecto ou acção na realidade corpórea.

<sup>54</sup> Esta afirmação do autor como criador da sua obra, a par da rejeição do processo industrial que começa a tomar forma na sua época é, assim, caracterizada (no caso de Blake) por Mann: «(...) His [Blake] rejection of this industrial system is a radical and characteristic claim for

Erdman indica), para «Too much». A *Dionea muscipla*, como já referido, situa-se atrás do discípulo à direita do demónio – o qual aparenta ser um «aprendiz lento» – e uma folha grande, em formato de asa, constitui o fundo atrás do «aprendiz rápido», organizando assim um contraste no que respeita à ligação dos motivos botânicos com as principais figuras desta gravura. Esta última é apontada por Erdman como «Blake himself, perhaps, who shares concern about the progress of the stiff angel who is at least attending to the text (to be converted as promised on the title-page but not until Plate 24) ». O demónio encontra-se de joelhos, sobre um pedaço de terra e espuma branca, (a qual aparece, por vezes, em outros exemplares).

Temos, desta forma, dois elementos indicativos do dilema de Blake enquanto «autor»: por um lado, se a figura ao lado esquerdo do demónio se identificar com o gravador/poeta, este será um intermediário (ou um «secretário»); por outro, a espuma branca pode indicar o ácido a corroer a placa de gravação (evidente no exemplar C, ver figura 14), marca simbólica do processo de gravação criado por Blake, e o acentuar do controle processual da criação de *Marriage*. Em relação ao seu papel como «secretário» na criação das suas obras, Blake escreve, em duas cartas a Thomas Butts, em 1803, aproximadamente dez anos após a finalização de *Marriage*:

That I am under the direction of Messengers from Heaven Daily & Nightly but the nature of such things is not as some suppose. without trouble or care. ([To] Mr Butts, 1803, E724.)

I may praise it since I dare not pretend to be any other than the Secretary the Authors are in Eternity ([To Thomas Butts], 1803, E730.)

Nas passagens transcritas destas cartas, Blake continua a demonstrar que procura, numa instância, utilizar a influência das «autoridades» que o precederam. Contudo, continua a idealizar e a publicar os seus trabalhos por «assistência divina» e, paradoxalmente (como observaremos na análise da figura 15), a desejar deter o controle sobre todo o processo criativo, impressão, e subsequente publicação dos seus trabalhos. A posição relativa ao *médium* (o qual entre vários termos poderíamos apelidar de «poetas originais», ou, num sentido platónico, os «mitos e ideias originais») entre o autor e o público (sendo Blake o veículo através do qual a mensagem circula), terá base na sua relação com determinadas «entidades», especialmente figuras bíblicas, reiterando a fonte de autoridade textual. Em suma, o autor não é quem recita ou escreve os trabalhos «da sua

---

*author's rights: the author has the right, even the responsibility, to determine all forms of his work from first inspiration to final transaction with the reader. »* (Mann: 1985, 204. Itálicos nossos).

autoria». É, nesta perspectiva, o meio (através de arrebatamento ou de intervenção divina) pelo qual representa poderes mais altos e inteligíveis, que escapam aos sentidos humanos. Estes serão apenas apreensíveis através do intelecto. Assim, Blake assumir-se-á como um individuo eleito, através do qual fluirão ideias ou verdades universais («Visions of Eternity», como lhes chamará (Inscriptions, E674, ver segunda e terceira secções). Este oblitera, aparentemente, o autor do contexto do seu trabalho, mantendo, porém, algumas marcas autorais.

\* \* \*

A figura 15 é seminal, no que respeita à definição do trabalho de William Blake como gravador. Se, na figura 14, este se afirma como um «secretário», e encara o Artista como um agente envolvido com entidades mais elevadas, nesta gravura dá a entender a importância que para si tem o seu ofício, assim como a ideia que tem de posse e controle total do seu objecto artístico. Desta forma, na figura 14 a ênfase é dada à imagem central da gravura (não deixando, no entanto, de estar em estrita ligação com o texto), ao passo que, na figura 15, esta é atribuída ao texto. Este acompanha o processo pelo qual o livro é produzido, e o processo pelo qual o artífice (Blake) o elabora, até chegar às mãos do público.

Seguindo esta lógica, e relembrando as acepções das palavras «Arte» com «A» maiúsculo, e de «arte» com «a» minúsculo, sugeridas por Mitchell na primeira secção do presente trabalho, será admissível, no contexto semântico desta gravura, afirmar que esta se encontra dentro do defendido na última definição da palavra («art»). Esta é a contradição principal que encontramos em Blake, visto que, numa primeira instância, considera a Arte como um estado relacionado com as ideias e com a imaginação (ou inspiração), num sentido quase platónico. Numa segunda instância (a qual analisamos agora), vê a arte como uma prática directamente relacionada com o trabalho do artífice (corroborado pela sua longa formação como gravador), no qual a materialidade do objecto



Figura 15



**PLATE 15** from *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93?). Copy C. c. 16.6 x 11.0 cm. and 13.6 x 9.8 cm. Morgan Library and Museum.

surge como essencial para a publicação e divulgação da sua obra. Podemos, assim, regressar a «To the Public»:

Even Milton and Shakespeare could not publish their own works.

*This difficulty has been obviated by the Author of the following productions now presented to the Public; who has invented a method of Printing both Letter-Press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered (...)*  
(«To the Public», E692, Itálicos nossos.)

A descrição do processo de gravação «relief etching»,<sup>55</sup> o qual daria lugar à produção dos seus «Illuminated Books», é o tema principal da figura 15. Como referido na citação de Blake, este método permitiria a impressão simultânea de texto e de imagem. A técnica é revelada simbolicamente por Blake, nesta gravura, separando-a textualmente em seis fases ou processos:

I was in a Printing house in Hell & saw the method in which knowledge is transmitted from generation to generation. In the first chamber there was a Dragon-Man, clearing away the rubbish from a caves mouth; within, a number of Dragons were hollowing the cave, (...)  
(The Marriage of Heaven and Hell, E40.)

O método de impressão recém-criado (o «relief etching») seria a forma que o gravador elegeria para passar um determinado conhecimento às gerações futuras. Blake, então, como gravador e artífice que domina a totalidade dos processos conducentes à sua obra final - do início (idealização) ao fim (venda ao público) - seguirá os seguintes passos de execução, exemplificados, respectivamente, em seis câmaras («caves»):<sup>56</sup> A «Printing house in Hell», ao considerarmos «I» a voz do próprio Blake, situar-se-ia em Lambeth, local para onde Blake e Catherine, sua esposa, se teriam mudado em 1790, como Ackroyd afirma:

---

<sup>55</sup> Este método terá sido revelado a Blake pelo seu falecido irmão Robert, segundo o biógrafo J.T.Smith, destacando as visões do artista como base, não só da idealização do seu trabalho, mas também como influência no seu ofício de gravador:

Of these imaginary visitations he made good use, when he invented his truly original and beautiful mode of engraving and tinting his plates. (...) At last he was made aware that the spirit of his favourite brother Robert was in the room, and to his celestial visitor he applied for counsel. The spirit advised him at once: "write (...) the poetry, and draw the designs upon the copper with a certain liquid; (...) then cut the plain parts of the plate down with aquafortis, and this will give the whole, both poetry and figures" (...).  
(*Apud Bentley Jr.: 2003, 637.*)

<sup>56</sup> Damon entende a palavra «Cave», no universo Blakeano, da seguinte forma: «The CAVE or Cavern is the Platonic symbol of the body in which man is confined. "For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks [the four senses] of his cavern" (...) » (Damon: 75, s.v. «CAVE»).

In the last months of 1790, William and Catherine Blake moved from Poland Street across the river to the Surrey shore and Lambeth. His address now was 'Mr Blake *Engraver*, Hercules Buildings, Westminster Bridge'

(Ackroyd: 1996, 127, Itálico nosso.)

A primeira câmara corresponde à preparação da placa de cobre. Estas seriam compradas a um caldeireiro, e cortadas a tamanho. Blake cortaria posteriormente o cobre nas dimensões por si utilizadas na produção de cada gravura ou livro, e usaria a frente e verso da placa para impressão, de forma a reduzir despesas.<sup>57</sup> De acordo com Damon, o dragão simboliza, em Blake, a guerra (Damon: 1979, s.v. «DRAGON»). No entanto, «Spiritual warfare (...) is the necessary initial step for creative work. » (*Idem*). Desta forma, o «Dragon-Man» («In the first chamber was a *Dragon-Man*, clearing away the rubbish from a caves mouth; within, a number of Dragons were hollowing the cave,» [E40. Itálicos nossos.]) será o próprio artista, o qual inicia uma guerra espiritual em *Marriage*, através do processo e do livro por ele materializados. Neste sentido, a palavra «artist» tem um duplo termo: é, simultaneamente, o artista que eleva a sua obra ao campo do divino ou espiritual, e o artista como artífice do meio físico que conduzirá o seu objecto artístico a um estatuto mais elevado.

Encontramos, na segunda câmara, a referência à serpente, uma das duas figuras centrais na imagética da figura 15: «In the second chamber was a *Viper* folding round the rock & the cave, and others adorning it with gold silver and precious stones.» (E40. Itálicos nossos). Esta («Viper») aparece neste contexto (uma vez mais segundo Damon), como «(...) an early stage of creative activity» ((Damon: 1979, s.v. «VIPER»). É nesta fase que o gravador Blake procede à elaboração do desenho na placa, utilizando um meio que terá sido uma adaptação do comumente utilizado por outros gravadores, e por vezes recorrendo a um rascunho prévio em papel.<sup>58</sup> O desenho teria de ser efectuado em reverso,

---

<sup>57</sup> Como exemplo do aproveitamento das placas de cobre a partir das quais foi impresso *Marriage*, leia-se: « (He later used the backs of the *Marriage* plates for *The Book of Urizen*.) ». (Eaves, Essick, Viscomi: 1993, 115).

<sup>58</sup> No que respeita à técnica de desenho de Blake na placa de cobre, podemos ler, segundo Viscomi:

Blake did not invent his writing medium; he merely adapted one of the brown asphaltum-based stop-out varnishes. With plate, acid-resistant “ink,” pens, and brushes, he entered the second chamber and, like “a *Viper* folding round the rock & the cave,” he rewrote his text, first drafted on paper, and illustrated it in a sinuous, calligraphic hand. By cutting into broad areas painted in stop-out, he created fine white and black parallel lines; by cutting the nib of his quill, he varied the strokes of his letters.

(Viscomi: 2003, 17 Agosto 2010.)

prática ou «arte» (como refere Viscomi) a qual Blake dominava de modo exemplar. Para tal, muito contribuiu a extensa aprendizagem que teve na escola de desenho de Mr. Pars e os conhecimentos que adquiriu como aprendiz de gravador com James Basire. Tanto as imagens quanto o texto seriam, assim, desenhados (e ao mesmo tempo colocados em relevo na placa), para tal utilizando como «tinta» uma mistura protectora (parecida com cola), que teria de ter a fluidez necessária para ser utilizada no acto de desenho, e a resistência necessária para proteger as linhas da mordedura do ácido (*Idem, passim*, 17 Agosto 2010).<sup>59</sup> Este método permitia a Blake ir desenhando e redesenhando o texto e as imagens, e desta forma compunha a página à medida que a ia executando. A aplicação do «relief etching» não implicava que houvesse um estudo prévio da composição da gravura, nem mesmo que o texto estivesse terminado. Ao invés de ser uma técnica reprodutiva, seria uma técnica *inventiva*, o que permitiria a Blake, tanto como artífice, artista e autor, ter uma maior liberdade no que respeita ao elemento criativo, ou seja, uma maior flexibilidade ao nível textual e imagético, no acto da execução. Desta forma, Blake não poderia saber, à partida, de quantas placas iria precisar para finalizar um livro, nem a sua extensão, pois esta dependia do fluir da sua inspiração directamente para a placa de cobre. Viscomi corrobora estas afirmações, na seguinte passagem:

Blake realized very early that *his new medium's autographic nature* made the poem the only prerequisite for executing plates, that rewriting texts was also an act of visual invention, and thus that *the medium could be used for production rather than reproduction*. With no designs to transfer or reproduce, *the placement and extent of text, letter size, line spacing, as well as placement and extent of illustration, were invented only during execution*. This method of

---

<sup>59</sup> O artigo «Illuminated Printing», de Viscomi, importantíssimo para a compreensão do processo de gravação de Blake, incluído em *Blake Archive*, tem as seguintes características (as quais diferem da primeira publicação), que consideramos relevantes citar aqui, explicando a preferência pela versão online do documento:

Illuminated Printing” was first published in *The Cambridge Companion to William Blake*, edited by Morris Eaves, 2003. It is republished here by permission of Cambridge University Press. While the text remains the same, the electronic version has 95 illustrations versus 9 in the printed version. The illustrations demonstrate in detail the stages of both Blake’s relief etching (“illuminated printing”) and conventional intaglio etching according to the six “Chambers” in the “Printing house in Hell,” from Blake’s *The Marriage of Heaven and Hell*. The comparison of these two methods of etching will help reveal what was borrowed, altered, invented, and radical in Blake’s new mode of graphic production. The illustrations, which are linked to enlargements that have detailed captions, supplement the text but also function autonomously as slide shows on the technical and aesthetic contexts in which illuminated printing was invented, and as tutorials in the production of engravings, etchings, and relief etchings.

(*The William Blake Archive*, «Publication note», 17 Agosto 2010.)

*designing meant that Blake did not know what lines or stanza would go on what plate, or how many plates a poem/book would need. Working without models allowed each illuminated print and book to evolve through its production in ways impossible in conventional book making. Blake could begin working on a book before it was completely written.*

(*Idem*. Itálicos nossos.)

Na câmara anterior, observámos a alusão à serpente. Nesta terceira câmara, analisamos a referência à águia, a outra figura central da gravura: «In the third chamber was an Eagle with wings and feathers of air, he caused the inside of the cave to be infinite, around were numbers of Eagle like men, who built palaces in the immense cliffs.» (E40). Damon formula uma hipótese, novamente, sobre a simbologia ligada a esta figura, no contexto de *Marriage*: «The EAGLE (...) is the symbol of genius. (...) In the infernal printing house, the third chamber is inhabited by an Eagle, who causes the inside of the Cave to be infinite; and the decoration of this plate shows a soaring Eagle uplifting the serpent (...)» (Damon: 1979, s.v. «EAGLE»).

Se a câmara simboliza uma aceção platónica do corpo, ao qual o homem está confinado (nesta terceira fase a placa de cobre está selada por cera isolante, para em seguida se poder aplicar o ácido), a serpente, um estado primitivo da actividade criadora, e a águia, o génio (ligado ao infinito), podemos formular as seguintes hipóteses, na interligação destes constituintes: a) Dá-se a emancipação da percepção humana, atingindo assim outro patamar – o génio elevando a capacidade criativa (ainda não-desenvolvida), e enclausurada nos cinco sentidos; b) O casamento da «arte», ou do processo de gravação (material, associado ao artífice), com a «Arte» idealizada (abstracta, conotada com o «Man of Genius» e as Belas-Artes), o que implicaria a elevação do estatuto do gravador e da gravura, uma teoria semelhante à de Erdman («(...) serpent and bird, married, like body and soul, poet and artist, craftsman and genius, can together transmit ‘knowledge’ and cause the inside of our cave to be infinite.», Erdman: 1973, 191); c) A ligação entre as primeiras três câmaras (fases) e as três que lhe seguirão, as quais contribuirão para um «Illuminated Book» e subsequente iluminação do público.

Nesta fase, como já referido, será aplicado o ácido (nítrico ou água-forte), o qual corroerá a placa de cobre, deixando apenas as linhas anteriormente desenhadas em relevo. Este assentaria na placa, com os rebordes protegidos com cera, de forma a estancá-lo e a permitir a sua actuação. O ácido seria mexido, de tempos a tempos, por Blake, com uma pena (a qual podemos relacionar com a águia), de forma a impedir uma actuação mais agressiva e a corrosão exagerada da placa ou das linhas anteriormente desenhadas. Desta forma, o artífice veria corroer o que não interessava na placa, e aparecer gradualmente as

linhas salvaguardadas do ácido («Melting apparent surfaces away, and displaying the infinite which was hid», E40). Após um período de 45 a 90 minutos de mordedura do ácido, Blake secaria a placa, obtendo as linhas protegidas pela «tinta isolante», em suave relevo. Após a remoção do ácido e das paredes de cera aplicaria, então, uma primeira «tinta» nessas linhas. Em seguida retirá-la-ia com turbentina, e poliria a placa, ficando assim, no final, com uma placa que permitia a colocação de tinta para impressão (Viscomi: 2003, *passim*, 17 Agosto 2010).

\* \* \*

Chegámos, assim, a metade da fase de produção dos «Illuminated Books». Esta parece ser a etapa mais relevante do processo, visto que a serpente já se elevou com a ajuda da águia, e as linhas da «verdade» e da «Good Art» revelar-se-iam ante os olhos do seu criador – Rintrah, que podemos associar ao próprio Blake, logo no início de *Marriage*, em «The Argument» («Rintrah roars & shakes his fires in the burndend air; / Hungry clouds swag on the deep», *The Marriage of Heaven and Hell*, E33).<sup>60</sup> De tal modo, o infinito abrir-se-ia aos olhos do criador, guiado pelo génio, e materializando a sua visão através do meio por si inventado (ou revelado). Também desta forma «he caused the inside of the cave to be infinite, around were numbers of Eagle like men,» (E40) ou seja, existem tantas águias quanto homens: o génio criativo está em todos os humanos, só precisa ser despertado e alimentado. A multiplicidade de ideias advindo do pensamento humano e do seu «poetic genius» (equacionado à escala de toda a humanidade), criará o infinito do intelecto. Esta «paisagem» emergente, livre de cópia ou de modelos, segundo Viscomi, tem uma conotação teológica (como veremos na citação seguinte), o que não invalida, simultaneamente, a alusão ao infinito do génio humano, na referência a «palaces» e a «immense cliffs»:

Displayed, of course, was the composite design now visible in relief, metaphorically materialized as “immense cliffs” large enough to house “palaces” built by “Eagle like men,” assistants in the “image” and “likeness” of the Eagle, as signs of their “dominion” (Gen.

---

<sup>60</sup> Efectivamente, sobre a identidade de Rintrah e a sua afinidade com Blake, Bloom afirma: «Rintrah is an angry Elijah or John the Baptist; a prophetic spirit who prepares the way before a redeemer, *in this case Blake himself*, who is implicitly compared to Jesus on Plate 3» (Bloom: 2008, E896. Itálicos nossos).

1.26). The cliffs and valleys of this small copper plate were indeed a minute particular manifesting Creation itself.

(Viscomi: 2003, 17 Agosto 2010.)

Resumindo, após a preparação da placa, a execução do desenho e a aplicação do ácido, partimos para as três fases finais da sua produção: a aplicação da tinta de impressão na placa, impressão e coloração, e a encadernação e venda dos livros. Cabe aqui relevar todas as etapas descritas e os seus pormenores, os quais revelam a minúcia, o controle e a não-aleatoriedade de cada passo do processo, por parte de Blake, na materialização da visão do objecto artístico (no caso, *Marriage*) em livro. Observámos anteriormente que era Blake quem comprava e cortava o cobre, quem aplicava os instrumentos do seu ofício de acordo com o seu método inovador, e preparava cautelosamente a placa para futura impressão. Antecipando o texto da quarta câmara, a passagem retirada da biografia de Blake por Gilchrist que se segue é importante em diversos sentidos: Revela as cores que o artista usava na pintura das suas gravuras, enfatiza o facto de ser ele a manufacturar as tintas que utilizaria, a partir de outra *visão* que havia tido (a de José, pai de Jesus) – que o liga novamente à inspiração divina – e dita a influência dos antigos mestres italianos na produção e utilização das mesmas. Enumera alguns dos seus instrumentos de trabalho em detrimento de outros e, mais importante, menciona o papel da sua mulher, Catherine, na execução integral do seu trabalho, como afirma Gilchrist:

He ground and mixed his water-colours himself on a piece of statuary marble, after a method of his own, with common carpenter's glue diluted, which he had found out, as the early Italians had done before him, to be a good binder. Joseph, the sacred carpenter, had appeared in vision and revealed *that* secret to him. The colours he used were few and simple: indigo, cobalt, gamboges, vermilion, Frankfort-black freely, ultramarine rarely, chrome not at all. These he applied with a camel's-hair brush, not with a sable, which he disliked. (...) the poet and his wife did everything in making the book, - writing, designing, printing, engraving, - everything except manufacturing the paper: the very ink, or colour rather, did they make.

(*Apud* Bentley Jr.: 2004, 46.)

Ackroyd descreve Catherine como uma mulher empenhada na obra do seu marido, mesmo que não entendesse a sua abrangência total (Catherine foi educada por William Blake, que a ensinou a ler e a escrever), e uma «protectora» do gravador, a pessoa que lhe permitia reunir as condições para trabalhar, assim como sua grande companheira. É desta forma que o biógrafo a descreve:

Catherine admitted that she did not always understand her husband's writings, 'though she was sure they had a meaning, and a fine one' [Bentley Jr.: 1969, 487], but throughout their life together she remained a docile and compliant wife. (...) Catherine was his 'help-

mate' in his tasks, and learned how to use a printing press and colour his proofs, but she was also his protector. She was an impressionable woman, and soon expressed all of her husband's ideas with the same forcefulness as he did; but she also made his clothes, provided food even in the midst of penury, sang to him, prayed with him, ministered to him.

(Ackroyd: 1996, 79-80, *passim*.)

Já em *Songs of Innocence* (1789), é apontado o trabalho de Catherine na execução do livro, nomeadamente na coloração das gravuras, e na encadernação (sexta fase), como indica, novamente, Ackroyd:

He [Blake] produced the little book with the help of his wife. Even at this stage it is possible that Catherine helped him to colour the relief-etched prints once they had come off the press, and there is no doubt that she stabbed holes in the finished pages, and stitched and bound them within their covers.

(*Ibidem*, 118.)

Contudo, a sua colaboração com Blake ultrapassava as fases anteriormente citadas. Existem registos que afirmam que Catherine estaria encarregue da prensa e do papel, enquanto Blake trabalhava nas provas das gravuras, e existem críticos (como Viscomi) que afirmam mesmo que o seu cônjuge a terá ensinado a desenhar,<sup>61</sup> levantando, assim, mais uma questão em relação à autoridade de Blake, como autor, sobre a totalidade da sua obra:

In their house in Lambeth he [Blake] and his wife worked assiduously together; she was the 'devil' in charge of the press work, including both the paper and the printing, while Blake busied himself over the inking of the plates. She might also have drawn attention to his mistakes: in one plate he had drawn only six legs upon a spider before correcting his error. They coloured the subsequent books together, with Catherine taking Blake's first copy as her model; it is even possible for scholars to determine which were coloured by her and which by her husband:

(*Ibidem*, 190.)

Tecnicamente, a quarta fase é, como já mencionado, o desenhar com tinta de impressão sobre as linhas em relevo: « In the fourth chamber were Lions of flaming fire raging around & melting the metals into living fluids. » (The Marriage of Heaven and Hell, E40). Este procedimento é explicitado por Viscomi (especialista em gravura), nos seguintes termos:

He [Blake] inked plates on the intaglio printer's conventional charcoal brazier, whose low heat made stiff ink thinner and more fluid and thus easier to manipulate and spread. Like a "Lion[] of flaming fire raging around & melting the metals into living fluids," he spread

---

<sup>61</sup> Leia-se Viscomi, em relação à capacidade de Catherine em relação ao desenho: « Blake had taught his wife how to print, draw, and color, and was especially proud of her printing abilities. » (Viscomi: 2003, *passim*, 17 Agosto 2010).



glistening, warm ink with a linen dabber, moving its slightly convex bottom across the plate's surface and off the shallows.

(Viscomi: 2003, 17 Agosto 2010.)

A quinta câmara «In the fifth chamber were Unnam'd forms, which cast the metals into the expanse. » (The Marriage of Heaven and Hell, E40) é a fase onde Blake e Catherine imprimem e coloram as gravuras. Este trabalho seria mais fácil de executar por duas pessoas mas o/a ajudante na prensa raramente ou nunca figurava na assinatura ou descrição do(s) artista(s) que clamava(m) a autoria da gravação (caso de Blake), como Viscomi aponta:

From the inking station, Blake went to the press, where he again met Mrs. Blake, his printing "devil." Simultaneously the dirtiest and cleanest of arts, involving oily inks and pristine paper, printing was best performed by two people. Printers, though, went unnamed in inscriptions on reproductive prints, which recorded date, title, artist, publisher, and engraver. Blake signed most illuminated works "Author & Printer W. Blake" or "Printed by W. Blake," taking pride in his manual as well as mental labor.

(Viscomi: 2003, 17 Agosto 2010.)

Sinteticamente, as placas de cobre, cobertas com a tinta de impressão sobre as linhas em relevo, eram colocadas na prensa, juntamente com o papel, suavemente pressionado por dois rolos cilíndricos, de forma a não deixar marcas da placa nas provas da gravura. Substituindo as placas na prensa, Blake poderia imprimir cerca de uma dúzia de cópias de *Marriage* em um dia, demonstrando que o seu método era mais rápido que os tradicionais. Como verificámos, Blake procurava o melhor papel do mercado, não só pela qualidade que oferecia no produto final das suas gravuras, mas também, hipoteticamente, pela longevidade que lhes traria (« The Illuminated Books are Printed in Colours, and on the most beautiful wove paper that could be procured.» («To the Public», E693). Salientemos, novamente, que este material era o único (a par do cobre) que Blake não produzia.

A coloração era, igualmente, feita com Catherine e, se a impressão era mais célere que a estandardizada, já a adição de contornos, desenhos directamente no papel e a sua coloração tornavam o trabalho mais demorado (Viscomi: 2003, *passim*, 17 Agosto 2010). Simultaneamente, as etapas de coloração e de desenho directamente no papel, individualizadas em cada livro, tornavam cada objecto artístico único e diferenciado dos restantes, como podemos constatar na comparação entre as várias «cópias» de *Marriage* (como, por exemplo, a gravura em análise) em *The Blake Archive* (<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/comparison.xq?selection=compare&copies=all&bentleynum=B15&copyid=mhh.h&java=no>, 17 Agosto 2010).

Finalmente, atingimos a última câmara, a derradeira fase do processo de produção e controle do livro, em Blake: «There they were reciev'd by Men who occupied the sixth chamber, and took the forms of books & were arranged in libraries. » (E40). Esta fase implica duas etapas: o encadernamento dos livros e a sua distribuição. Mais uma vez, este trabalho seria realizado pelo casal, que faria os buracos nas páginas, pelos quais o livro seria cosido e, desta forma, composto. Ao fazê-lo, a ordem das gravuras podia ser alterada, conferindo, novamente, uma unicidade estética e interpretativa a cada um dos exemplares acabados:

They [Catherine and Blake] merely fastened the leaves between two sheets of laid paper by tying string through three or more stab holes. They varied the plate order for many of the early books, most notably for *Songs* and *Urizen*. And like the publishers, they warehoused or “arranged” their copies in the printing house

(Viscomi: 2003, 17 Agosto 2010.)

Ao nível da distribuição dos trabalhos, apesar de Blake querer obter um público receptor das suas obras, não parece (voltando a «To the Public») querer serializar o seu trabalho. Produz os livros na quantidade que o tempo lhe permite (recorde-se que os escassos exemplares dos seus «Illuminated Books» não permitiam ao artista subsistir economicamente), entre outros trabalhos de gravura, e não aceita subscrições de nenhum dos seus livros, como podemos verificar, nas suas palavras:

No Subscriptions for the numerous great works now in hand are asked, for none are wanted; but the Author will produce his works, and offer them to sale at a fair price»

(«To the Public», E693.)

Por outro lado, a sua intransigência, no que diz respeito a um completo controlo processual do seu trabalho, influenciaria fortemente a sua relação com o público seu contemporâneo. Ao passo que, na sua época, se dava um aparecimento mais sistemático de edições estandardizadas e baratas (o que implicava o crescimento da literatura «popular»), Blake continuaria a criar os seus «Illuminated Books», de carácter quase artesanal. Este processo daria lugar a poucos exemplares de cada um dos seus trabalhos, o que limitaria o acesso de um vasto público à sua obra, chocando com o por si afirmado no já analisado prospecto de 1793, onde afirmaria: «(...) this was never the fault of the Public, but was owing to a neglect of means to propagate such works» (*Ibidem*, E692). Outra dificuldade que colocaria ao público seria o grau de complexidade com que os seus livros eram elaborados: ao interligar texto e imagem, apresentaria estes de uma forma inovadora e

estranha às publicações comuns da altura, e «(...) optara por se exprimir poética e pictoricamente de forma, nas suas palavras, “not too explicit” (...)» (Pinheiro de Sousa: 1988, 364), o que nos remete para a prévia análise da carta a Trusler. Outra contradição reside na convicção em reduzir as despesas de custo, através da manufactura das gravuras iluminadas através do «relief etching» (« (...) the author (...)who has invented a method of Printing both Letter-press and Engraving in a style more ornamental, uniform, and grand, than any before discovered, while it produces works at less than one fourth of the expense.», «To the Public», E692), e os materiais por si empregues para a impressão das mesmas («The Illuminated Books are printed in Colours, and on the most beautiful wove paper that could be procured.», *Ibidem*, E692). Este é um claro exemplo em como dificilmente se poderiam baixar os custos de produção pois, numa época na qual cada vez mais se utilizava um papel de qualidade mediana (através de contratos com companhias), Blake procuraria o melhor papel disponível, através de entidades particulares – como podemos constatar, como exemplo, na marca de água visível nas gravuras 1, 11 e 12 do exemplar D de *Marriage*, indicando o nome do produtor do papel, J. Whatman.

Contudo, Blake procurava um público para os seus trabalhos. Para além da edição do prospecto de 1793, as suas «ambições proféticas» e o contexto do seu próprio trabalho, como meio de intervenção social, evidenciavam a procura de leitores. No caso de *Marriage*, a sátira a Swedenborg e as alusões à Revolução Francesa, entre outras, são exemplos dessa procura de um público que entendesse a sua escrita «revolucionária». O carácter experimental da sua obra permitia-lhe testar (se lhe conseguisse aceder) os diversos tipos de audiência que lhe estariam receptíveis, como diria Mann:

His [Blake's] rejection of the industry's methods and standards necessarily prevented him from reaching much of its audience; he never had the chance to be judged, and probably rejected, by popular standards (...) It is perhaps unfair to blame Blake for the market limitations of the Lambeth books; it is also customary to praise an artist for economic indifference, or even ignorance. *Blake probably did not so much reject audience as end up without one, but he might reasonably be expected to have toyed, from time to time, with ways to get one.*

(Mann: 1985, 205. Itálicos nossos.)

\* \* \*

Seguindo a sugestão de Erdman que a figura 14 será uma «paródia» de *A Vision of The Last Judgment* (Erdman: 1973, 182, ver figura 16), distanciada por aproximadamente quinze anos da produção de *Marriage*, podemos partir para uma primeira comparação entre estes trabalhos, tendo em vista a definição de *Arte*, por Blake, através do simbolismo pictórico empregue na criação de ambas as figuras pelo artista.

O demónio ao centro da figura 14, com o pergaminho aberto, pode ser comparado a Jesus na figura 16 («Jesus seated on the throne or Judgement seat ‘with the Word of Divine Revelation on his knees’») (*Idem*). Enquanto o demónio dita os «Proverbs of Hell», Jesus tem defronte de si, a palavra da Revelação – o que corrobora uma espécie de negativo entre os trabalhos – sendo que ambos os textos pretendem um alargamento sensorial por parte do receptor, e a vinda de um novo céu e uma nova terra, ou seja, uma nova era. Na figura 14, o demónio está de joelhos (tal como Adão e Eva em *Vision*)<sup>62</sup> com as asas esticadas para cima, apontando para o final dos provérbios, uma para «Enough!», a outra para «Too much», sendo que, ao estar colocado no centro da gravura, as asas apontam para o lado direito e esquerdo do espaço textual. De Cristo, emanam raios de glória, conotados com o intelecto («Jesus is surrounded by Beams of Glory in which are seen all around him Infants emanating from him these represent the Eternal Births of Intellect from the divine Humanity», [A Vision of The Last Judgment], 1810, E562), enquanto que do demónio «emanam» os provérbios. A posição deste pode indicar que uma possível ascensão (o erguer do demónio ou a elevação dos seus acólitos) está ligada intimamente à apreensão da mensagem do texto acima gravado. Espacialmente, na figura 16, o «novo céu» e a «nova terra» encontram-se, também, à direita e à esquerda da figura central (Jesus):

Jesus seated between the Two Pillars Jachin & Boaz with the Word of <Divine> Revelation on his Knees <& on each side the four & twenty Elders sitting in Judgment> the Heavens opening around him by unfolding the clouds around his throne <The Old H[eaven] & old Earth are passing away & the N[ew] Earth descending > [as a Scroll] The Just arise on his right & the wicked on his Left hand

([A Vision of The Last Judgment], 1810, E555-556.)

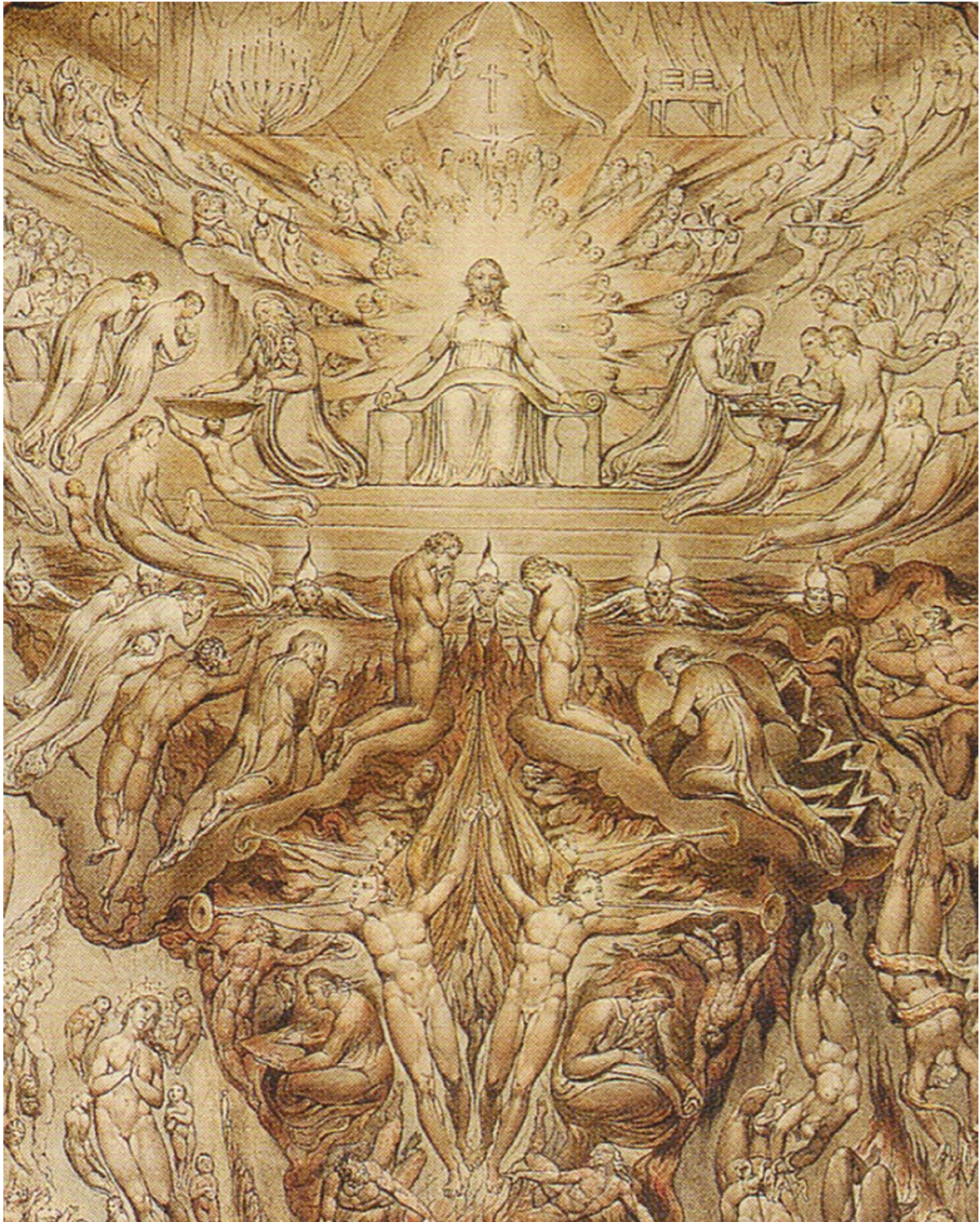
Ladeando o demónio encontramos as duas figuras que apontam os provérbios e, criando uma analogia com *Vision*, encontramos, uma vez mais, um duplo negativo da figura 14 (que apoia a «teoria dos contrários»): ao lado direito do demónio, vemos o «aprendiz rápido», interessado na cena, o qual pode ser considerado, à luz da figura 14, como o «Just» (ainda que aprendendo as verdades infernais), enquanto que à sua esquerda está o

---

<sup>62</sup> Doravante, a figura *A Vision of The Last Judgment* sera tratada apenas por *Vision*.



Figura 16



William Blake, pormenor de *A Vision of The Last Judgment* (1808), pen and watercolour.

anjo que posteriormente será convertido em demónio, o «wicked», o que poderá ser considerado como uma antecipação da sua metamorfose e que enfatiza, literalmente, *The Marriage of Heaven and Hell*. São dois, também, os pilares que suportam o trono de Cristo (a Igreja Cristã), respectivamente Jachin e Boaz. Na figura 14, os dois acólitos poderão corresponder aos pilares do Inferno, o que implica o seguinte: ao libertarem-se de dogmas instituídos pela Igreja, e ao receberem os ensinamentos do demónio, ambas as figuras se transformarão em «diabos», os quais passarão o testemunho ao público mundano, especialmente se considerarmos a figura do lado direito do demónio como Blake, o «secretário» («I have also: The Bible of Hell: which the world shall have whether they will or no.», *The Marriage of Heaven and Hell*, E44). O demónio assenta pilares na passagem da sua «bíblia infernal» à humanidade, através de um eleito (Blake), e simultaneamente «ajuda» um Anjo a ultrapassar a ortodoxia da Igreja. Neste sentido, não existe oposição entre os verdadeiros ensinamentos da Bíblia e o revelado pelo demónio: não existe antagonismo, oposição ou sobreposição de ideias, tal como na «teoria dos contrários». Existe, sim, um diálogo em tensão entre os diversos ensinamentos. Tal como representado em *Vision*, Satanás não aparece como o inimigo arquetípico de Deus (ou Cristo) e da Igreja, mas como um seu agente, que actua em harmonia com a verdade divina («to be an Error & to be Cast out is a part of Gods design», [A Vision of The Last Judgment], E562). Em última instância, Satanás é visto, por Blake, como um descrente, o seu único e fatídico erro:

Christ comes as he came at first to deliver those who were bound under the Knave He comes to Deliver Man the [Forgiven] <Accused &> not Satan the Accuser we do not find any where that Satan is Accused of Sin he is only accused of Unbelief & thereby drawing Man into Sin that he may accuse him. Such is the Last Judgment a Deliverance from Satans Accusation Satan thinks that Sin is displeasing to God he ought to know that Nothing is displeasing to God but Unbelief & Eating of the Tree of Knowledge of Good & Evil

([A Vision of The Last Judgment], E564.)

\* \* \*

A figura 14 remete-nos para a definição de «Arte» (com «A» maiúsculo) dada por Mitchell (ver segunda secção) – uma Arte mais elevada, num estado semi-divino, o que apoia a escolha de Blake em afirmar-se como um «secretário». Dadas as afinidades entre a figura 14 e a figura 16, sendo a primeira uma gravura e a segunda uma pintura a caneta e

aguarela, a razão da sua análise prévia parte do princípio que Blake, ao criar *A Vision of The Last Judgment* estaria, não só, a pintar um quadro com referentes teológicos, mas a teorizar o que entendia por *Arte*. Esta pintura terá sido o único trabalho sobre o qual o artista escreveu em detalhe, e é pela sua mão que podemos encontrar traços dessa teorização. A maiúsculização das palavras em Blake não é aleatória (como observámos na primeira secção) tal como todos os pormenores da sua obra imagética também não o são, o que implica, na análise às imagens do artista, um cuidado especial, assim como uma apurada atenção aos seus «particulares»:

I intreat then that the Spectator will attend to the Hands & Feet to the Lineaments of the Countenances they are all descriptive of Character & *not a line is drawn without intention & that most discriminate and particular* <as Poetry admits not a Letter that is Insignificant so Painting admits not a Grain of Sand or a Blade of Grass <Insignificant> much less an Insignificant Blur or Mark>

(*Idem*, E560. Itálicos nossos.)

A aproximação da *Arte* a um estatuto quase divino, e a sua relação com o autor e o seu público, fazem desta uma «Arte elevada», diferenciada da «arte» (com «a» minúsculo) praticada pelos artesãos. No texto [A Vision of The Last Judgment] (E554-566), a palavra «Art» é empregue por Blake sempre com maiúscula. A primeira referência ao termo, como citamos em seguida, situa-se logo na abertura deste texto, o qual consideramos crucial como definidor de uma «teoria da arte» de acordo com o autor:

The Last Judgment when all those are Cast away who trouble Religion with Questions concerning Good & Evil or Eating of the Tree of those Knowledges or Reasonings which hinder the Vision of God turning all into a Consuming fire <When> Imaginative Art & Science & all Intellectual Gifts all the Gifts of the Holy Ghost are [*despisd*] (...)

([A Vision of The Last Judgment], E554. Itálico nosso.)

Para além do Juízo Final na acepção teológica do termo, este é, simultaneamente, um juízo da *Arte*. Um dos erros apontados por Blake é a negação ou desprezo do intelecto (atribuído pelo divino) pelo Homem. Em especial, a «Imaginative Art», pois o artista recusaria o uso da memória ou do modelo aristotélico de *mimesis*, dando preferência a um sistema que poderemos aproximar de Platão (ver segunda secção) e baseado na visão:

*The Nature of my Work is Visionary or Imaginative* (...) This world of Imagination is the World of Eternity it is the Divine bosom into which we shall go after the death of the Vegetated body This World <of Imagination> is Infinite & Eternal whereas the world of Generation or Vegetation is Finite & [*for a small moment*] Temporal There exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature



([A Vision of The Last Judgment], E555. Itálicos nossos.)

Em *Vision*, existem três figuras que representam, por sua vez, a poesia, a pintura e a música (recordemos o prospecto de 1793, onde estas artes são enfatizadas), o que revela a importância que Blake daria a estas formas artísticas, e o seu lugar no que apelidamos de Belas-Artes:

(...) Noah is seen in the Midst of these Canopied by a Rainbow. on his right hand Shem & on his Left Japhet *these three Persons represent Poetry Painting & Music the three Powers <in Man>* of conversing with Paradise which the flood did not Sweep away

([A Vision of The Last Judgment], E559. Itálicos nossos.)

Mais uma vez, o autor refere-se às artes de uma «golden age» pré-diluviana. O Juízo Final é, no entender de Blake, um julgamento da *Arte*. Aí, faz a distinção entre «Good Art» e «Bad Art», comparando-as a «Truth» e «Error»:

*The Last Judgment is an Overwhelming of Bad Art & Science. Mental Things are alone Real what is Calld Corporeal Nobody Knows of its Dwelling Place <it> is in Fallacy & its Existence an Imposture Where is the Existence Out of Mind or Thought Where it is but in the Mind of a Fool. Some People flatter themselves that there will be No Last Judgment & that Bad Art will be adopted & mixed with Good Art That Error or Experiment will make a Part of Truth & they Boast that it is its Foundation these People flatter themselves I will not Flatter them Error is Created Truth is Eternal Error or Creation will be Burned Up & then & not till then Truth or Eternity will appear It is Burnt up the Moment Men cease to behold it (...)*

(*Idem*, E565. Itálicos nossos.)

Em resumo, Blake coloca no intelecto a realidade, e do que daí advém a verdadeira forma de *Arte*. Esta será uma verdade eterna e imutável, ao passo que a «Bad Art» será um erro, punido e expulso do mundo. Desta maneira, criar-se-á um novo mundo, neste caso, uma nova perspectiva sobre a *Arte*.

\* \* \*



## CONCLUSÃO

No centro da problematização sobre como William Blake se define como autor, reside a contradição entre assumir-se como «secretário» aos níveis inspiracional e da autoria dos seus trabalhos, e o indivíduo que exerce um ofício quase artesanal, que o associa a diversas tradições referentes à Idade Média, enquanto quem reclama para si a autoria e controle do trabalho realizado. Mais particularmente, a aprendizagem de carácter familiar que Blake obteve com James Basire, o qual era considerado como antiquado face às inovações dos processos técnicos de gravação contemporâneos, encontra semelhanças com os métodos instrutivos medievais. Inclusivamente, ao nível das influências que mais marcaram Blake como artista, podemos enunciar figuras como Dürer e Raimondi, e a arquitectura e escultura Góticas. Ao conceber como solução um método de impressão original, o «relief etching», que daria outra dimensão ao ofício de gravador e às gravuras produzidas, integrando simultaneamente texto e imagem, o artista criaria um problema, relativamente à reprodução e serialização do seu trabalho. Ao imprimir, desenhar e colorir as gravuras em questão, agiria à semelhança de um «scriptor» medieval, fazendo de cada gravura um objecto de arte inimitável e irreproduzível. O que para Blake seria uma inovação técnica, acaba por ter contornos medievais, visto ser a mão do artífice a cunhar e condicionar a produção artística. Desta perspectiva, o controle e domínio processuais ficam ligados ao autor – por executá-los, a obra é de sua propriedade, como objecto concretizado. Como mencionado na introdução desta dissertação, tal posição também está relacionada com a forma como se começa a moldar o pensamento dos autores renascentistas, que nomeam as suas produções, reclamando para si a autoria dos trabalhos por si efectuados. Da mesma forma, na modernidade, esses pressupostos são desenvolvidos ao ponto de a obra ser associada a um autor, que reclama os dividendos sócio-culturais e económicos provenientes do seu trabalho. Deste ângulo, a forma como Blake se define como autor aparenta ser linear.

Todavia, esta simplicidade torna-se complexa quando recordamos a posição mediúnica que Blake adopta. Se regressarmos à Idade Média, e aos «scriptores» medievais, podemos verificar que estes não detinham qualquer autoridade ou direito à autoria dos livros produzidos. A palavra provinha de Deus, assim como todo o génio artístico. Neste contexto, a posição que os «novos autores» do Renascimento adoptam, ao reclamarem a autoria e originalidade dos seus trabalhos, vai de encontro à centralização da autoria numa

entidade mais elevada. Blake, enquanto artesão, faz remontar a acepção de autor, mediante as características do seu ofício como gravador, à era medieval. Mas, simultaneamente, ao reivindicar a posse intelectual e material da obra por si produzida, avança no tempo, adquirindo contornos Renascentistas, e até mesmo nossos contemporâneos, no que respeita ao associar de um nome a uma obra, ou aos direitos de autor.

A complexidade em relação a uma categorização e catalogação linear de Blake como autor, dentro de uma época ou corrente artística, é corroborada pelos próprios critérios editoriais que a publicação da sua obra (neste caso concreto de *The Marriage of Heaven and Hell*) tem sido alvo. Num exercício e produção de objecto artístico «compósito», a incapacidade de reproduzir serialmente a obra segundo a vontade do artista encontra forma na divisão sectorial entre imagem e texto, nas primeiras edições do seu trabalho. A imagem é relegada para segundo plano, sendo as publicações meramente textuais. Desta maneira, surgem as questões relacionadas com os próprios critérios editoriais referentes à edição de texto, i.e. relativas a uma standardização, fixação textual, correcções ortográficas, omissões ou alterações de palavras ou esquema rítmico, todas elas traindo a vontade original do autor. Com o avanço tecnológico, e segundo a perspectiva de que se deveria seguir o carácter original da obra de Blake, começam a aparecer, em meados do séc. XX, edições fac-símiladas dos «livros iluminados» de Blake. Denota-se, por esta altura, a necessidade de uma análise crítica que não se restrinja somente ao texto, mas que incida de forma simbiótica com a imagem. Criam-se, desta forma, duas correntes de estudo blakeano: uma primeira que analisa Blake enquanto poeta e filósofo, enfatizando a vertente textual, e uma segunda, que coloca a ênfase no seu trabalho como artista visual. Estas correntes vêm acentuar as diferentes concepções como Blake é encarado como autor e artista. Porém, na tentativa de abarcá-lo como «artista total», os estudos mais recentes tentam, como mencionado anteriormente, «ler» texto e imagem, de forma interligada e metareferencial.

Também como referido, o avanço tecnológico permite uma reprodução mais fiel a partir dos exemplares existentes dos livros originais de Blake, onde se podem encontrar as diferentes colorações, borrões de tinta, e pontuação, de exemplar para exemplar, o que cria uma série de variantes, tanto ao nível textual quanto imagético, alargando o espectro da sua análise. Com o aparecimento de *The William Blake Archive*, a reprodução dos «livros iluminados» de Blake sofre duas alterações significantes: a primeira prende-se com a quantidade de informação disponível ao público, visto que o arquivo coloca ao dispôr a esmagadora maioria dos exemplares, normalmente guardados em museus ou colecções

particulares, e de difícil acesso. A segunda está directamente relacionada com a mudança de meio (do papel para o universo digital) pelo qual a obra é representada, o que nos leva, novamente, a novas questões sobre os critérios editoriais e a tangibilidade do objecto artístico, segundo a vontade final de Blake. Se este pretendia um controle total sobre a obra, da sua idealização à venda (ou distribuição) da mesma, a sua intenção é traída, definitivamente, por escapar ao leitor, inclusivamente, a experiência de manuseamento táctil do objecto, intimamente ligado à origem do seu ofício como gravador e encadernador. Ao mesmo tempo que a obra do autor se alarga a um público mais vasto, coloca-se a restrição da imaterialidade do objecto. Se bem que o aparato crítico existente no arquivo seja de extrema utilidade e funcionalidade para o leitor, a experiência material e factual da análise de um manuscrito original fica excluída.

## REFERÊNCIAS

### A BLAKE:

*Blake: Complete Writings with Variant Readings*, ([1966] 1979). (Ed.) Geoffrey Keynes. Oxford University Press.

*Blake's Poetry and Designs*, ([1979] 2008). (Eds.) Mary Lynn Johnson and John E. Grant. N.Y.: Norton Critical Editions.

*Blake: The Complete Poems* ([1971] 1989). (Ed.) W. H. Stevenson. Longman, New York.

*The Complete Illuminated Books* (6 vols.) (2000). (Ed.) David Bindman. London: Thames and Hudson in association with The William Blake Trust.

*The Complete Poetry and Prose of William Blake* ([1965, 1981, revised in 1982] 2008). (Ed.) David V. Erdman, Commentary by Harold Bloom. London: University of California Press.

*The Letters of William Blake* ([1956, 1968] 1980). (Ed.) Geoffrey Keynes. Oxford: Clarendon Press.

*The Marriage of Heaven and Hell* (1975). (Ed.) Geoffrey Keynes. Hong Kong: Trianon Press.

*William Blake* (1977). (Ed.) William Vaughn. London: Thames and Hudson.

*A União do Céu e do Inferno* (1979). Trad. João Ferreira Duarte. Lisboa: Via Editora.

*A União do Céu e do Inferno* (1991). Trad. João Ferreira Duarte. Lisboa: Relógio D'Água.

## **SOBRE BLAKE:**

Ackroyd, Peter (1996). *Blake*. Aylesbury: Minerva Eds.

Bentley, Jr., G.E. (1969 [2004]). *Blake Records*. Oxford: Clarendon Press.

Bentley, Jr., G.E. (1977). *Blake Books: Annotated Catalogues of William Blake's Writings in Illuminated Printing, in Conventional Typography, and in Manuscript, and Reprints thereof, Reproductions of his Designs, Books with his Engravings, Catalogues, Books he owned, and Scholarly and Critical Works about him*. Oxford: Clarendon Press.

Bentley, Jr., G.E.([2001] 2003). *The Stranger from Paradise: A Biography of William Blake*. New Haven and London: Published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art by Yale University Press.

Bindman, David (1982). *William Blake: His art and Times*. Thames and Hudson.

Bloom, Harold ([1963] 1965). *Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument*. Garden City, N.Y.: Anchor Books.

Bloom, Harold (2008). «COMMENTARY» in *The Complete Poetry and Prose of William Blake* ([1965, 1981, revised in 1982] 2008). (Ed.) David V. Erdman. London: University of California Press.

Bloom, Harold (1971). *The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Clark, Steve, Worrall, David (1999). *Blake In The Nineties*. Wiltshire: Palgrave.

Damon, Foster S. ([1965] 1979). *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake* with a new index by Morris Eaves. London: Thames & Hudson.

Dent, S., Whittaker, J. (2002). *Radical Blake*. Chippenham and Eastbourne: Palgrave MacMillan.

Eaves, Morris (1992). *The Counter-Arts Conspiracy: Art and Industry in the Age of Blake*. Cornell Ithaca and London: University Press.

Erdman, David V. ([1954] 1977). *Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of his Own Times*. Princeton University Press.

Fitch, Donald (1990). *Blake Set to Music. A Bibliography of Musical Settings of the Poems and Prose of William Blake*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press.

Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin (eds.) ([1990] 1995). *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Frye, Northrop ([1969] 1990). *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton University Press.

Gilchrist, Alexander (1863). *Life of William Blake, "Pictor Ignotus"*. London and Cambridge: MacMillan and Co. Google Books Online. 20 Março 2010. <<http://books.google.pt/books?id=o9oDAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=biography+william+blake+gilchrist&cd=6#v=onepage&q=&f=false>>

Gilchrist, Alexander ([1863] 1942). *The Life of William Blake*. Ed. Ruthven Todd. Suffolk: Everyman's Library, The Chaucer Press.

Hagstrum, J. H. ([1964] 1978). *William Blake: Poet and Painter: An Introduction to the Illuminated Verse*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Hamblen, Emily S. ([1930]). *On the Minor Prophecies of William Blake*. E.P. Dutton & Co. Inc.

Hamlin, Robin and Phillips (2000). *William Blake*. Tate.

Lourenço, Isabel (2009). *The William Blake Archive: Da Gravura à Edição Electrónica*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Mann, Paul (1985). "The Final State of *The Four Zoas*", *Blake: An Illustrated Quarterly*, 18, 204-205.

Mitchell, W.J.T. ([1978] 1982). *Blake's Composite Art: A Study of the Illuminated Poetry*. Princeton: Princeton University Press.

Mitchell, W.J.T. (2006). "Blake's Composite Art". *William Blake* (ed. Harold Bloom). Chelsea House Publishers.

Morton D. Paley and Michael Phillips (eds.) (1973). "Reading The Illuminations Of Blake's *Marriage of Heaven And Hell*", *William Blake: Essays in honour of Sir Geoffrey Keynes*. Erdman, David with Dargan, T., Van Meter, M.. Oxford: The Clarendon Press.

Morton D. Paley and Michael Phillips (eds.) (1973). *William Blake: Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*. Oxford: Clarendon Press.

Nurmi, Martin (1957). *Blake's Marriage of Heaven and Hell: A Critical Study*, Research Series 3, *Kent State University Bulletin*.

Ostriker, Alicia (1982). «Blake, Ginsberg, Madness and the Prophet as Shaman», in *William Blake and the Moderns*. (Eds.) Robert Bertholf, Annette Levitt. Albany: State University of New York Press.

Sousa, Pinheiro. (1988). *As the Eye – Such the Object: Da Arte e da Ciência em William Blake*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

*The William Blake Archive*. Morris Eaves, Robert Essick, Joseph Viscomi (eds.)  
<<http://www.blakearchive.org/blake/>>.

Viscomi, Joseph (1993). *Blake and the Idea of the Book*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Wilson, Mona ([1971] 1978). *The Life of William Blake*. (Ed.) Geoffrey Keynes. London: Paladin Books, Granada Publishing.

#### **OUTRAS:**

Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*, 7<sup>th</sup> Ed. Cornell: Cornell University.

Barthes, Roland ([1968] 1984). «La mort de l'auteur» in *Le Bruissement de la langue*. Éditions du Seuil, n.d.

Bible: Authorized King James Version, Oxford University Press, n.d.

Burke, Séan ([1995] 2006). *Authorship: From Plato to the Postmodern*. Torquay: Edinburgh University Press.

*Calmet's Dictionary of The Holy Bible* (1882). (Ed.) Edward Robinson. Boston: Crocker and Brewster.

Copplestone, Trewin (2007). *Michelangelo*. China: Regency House Publishing.

*Dante Encyclopedia* (2000). (Ed.) Richard Lansing. New York: Garland Publishing.

Foucault, Michel ([1969] 1987). «What is an Author?» in *Twentieth Century Literary Theory*. Albany: State University of New York Press.



Griffith, Kelly (2011). *Writing Essays about Literature: A Guide and Style Sheet, Eighth Edition*, "Interpreting Fiction". Wadsworth CENGAGE Learning, n.d.

Griffiths, Anthony (1996). *Prints and Printmaking, An Introduction to the history and techniques*. University of California Press. Erhardt.

Janson, H.W. (2005). *História da Arte*. Trad. J.A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.

Littell, E. (1850). *The Living Age*. Vol. XXVI. E. Littell & Co. Boston, 187. Google Books Online. 9 Junho 2010.

<http://books.google.pt/books?id=se2AvS6sqB8C&pg=PA187&dq=pliny+hippopotamus&cd=5#v=onepage&q=pliny%20herodotushippopotamus&f=false>

Mitchell, W. J. T. (2005). «Art», in *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. (Ed.) Tony Bennett, Lawrence Grossberg, and Meaghan Morris. Oxford:Blackwell, 6-8.

National Gallery of Victoria. <http://www.ngv.vic.gov.au>.

*New Shorter Oxford English Dictionary* ([1933] 1993). (Ed.)Lesley Brown. 2 Vols. Oxford: Clarendon Press.

Pease, Donald ([1990] 1995). «Author» in *Critical Terms for Literary Study*. (Eds.) Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Phillips, Jerry, Ladd, Andrew, Meyers, Karen H. ([2006], 2010). *Romanticism and Transcendentalism (1800-1860), 2nd edition*. DWJ Books, Brainerd MN.

Platão (2001). *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.

Plato (1997). *Complete Works*. (Eds.) John Cooper, D.S. Hutchinson. Hackett Publishing Company, n.d.

Pinheiro de Sousa, A. (1985). Introdução a *Poética Romântica Inglesa*. “*Lyrical Ballads*”, William Wordsworth; “*As Quatro Idades da Poesia*”, T.L. Peacock; “*Defesa da Poesia*”, P.B. Shelley. (Org., Trad. e Notas) Alcinda Pinheiro de Sousa e João Ferreira Duarte. Lisboa: apáginastantas.

Robbins, Kevin (2005). «Identity», in *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. (Ed.) Tony Bennett, Lawrence Grossberg, and Meaghan Morris. Oxford: Blackwell, 172-75.

Salaman, M. (1906). *The Old Engravers of England in their Relation to Contemporary Life and Art: 1540 to 1800*. Cassell & Company, London. Google Books Online. 20 Junho 2010.

[http://books.google.pt/books?id=GZh5BI3\\_zb8C&pg=PA203-IA2&dq=stipple+engraving&hl=pt-PT&ei=dGAeTPvTJZqT4ga7yKikDg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=8&ved=0CEoQ6AEwBw#v=onepage&q=stipple%20engraving&f=false](http://books.google.pt/books?id=GZh5BI3_zb8C&pg=PA203-IA2&dq=stipple+engraving&hl=pt-PT&ei=dGAeTPvTJZqT4ga7yKikDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=8&ved=0CEoQ6AEwBw#v=onepage&q=stipple%20engraving&f=false)

Salmon, Vivian (1999). “Ortography and Punctuation”. *The Cambridge History of English Language*. Gen.Ed. Richard Hogg. Vol. III, 1476-1776. (Ed.) Roger Lass. Cambridge: Cambridge University Press, 13-55. Google Books Online. 20 Março 2010. [http://books.google.com/books?id=CCvMbntWth8C&pg=PA13&dq=cambridge+history+of+english+language+vivian+salmon&lr=&as\\_brr=0&hl=pt-PT&cd=1#v=onepage&q=cambridge%20history%20of%20english%20language%20vivian%20salmon&f=false](http://books.google.com/books?id=CCvMbntWth8C&pg=PA13&dq=cambridge+history+of+english+language+vivian+salmon&lr=&as_brr=0&hl=pt-PT&cd=1#v=onepage&q=cambridge%20history%20of%20english%20language%20vivian%20salmon&f=false)

Shelley, P.B. (1967). «A Defence of Poetry» in *Peacock's Four Ages of Poetry*. (Ed. H.F.B. Brett-Smith. Oxford: Basil Blackwell.

Tate Gallery, UK.

<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=1060>

Tuite, Thomas (1726). *The Oxford Spelling Book*. London. Google Books Online. 20 Março 2010.

<http://books.google.pt/books?id=9ygCAAAAQAAJ&pg=PA6&dq=the+oxford+spelling+book+1726&cd=2#v=onepage&q=the%20oxford%20spelling%20book%201726&f=false>

Widdowson, Peter (1996). *Literature*. London: Routledge.

Williams, Raymond (1976). *Keywords*. New York: Oxford University Press.

Wimsatt Jr., W.K., Brooks, Cleanth (1971). *Crítica Literária: Breve História*. Prefácio de Eduardo Lourenço. Trad. de Ivette Centeno e Armando de Moraes. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.